

أدب المقاومة في فلسطين المحتلة بقلم غسان كنفاني

حين وقعت كارثة فلسطين عام ١٩٤٨ لم تخلف بغيرها جذريا في المجتمع العربي هناك من حيث العدد فقط ، ولكنها احدثت ايضا هزة جوهرية في التركيب الاجتماعي لعرب فلسطين المحتلة .

فاكثر من ثلاثة ارباع الـ ٢٠٠ الف عربي (١) الذين بقوا يومذاك في فلسطين بعد الاحتلال الصهيوني كانوا من سكان القرى . اما سكان المدن فقد هجرت الغالبية الساحقة منهم فلسطين ابان حرب الـ ١٩٤٨ او بعدها بقليل ، وحدث هذا الواقع اهتزازا صاخبا في جوهر المجتمع العربي هناك ، ذلك ان المدن لم تكن فقط مركز القيادة السياسية ولكن ايضا ، كما في معظم الاحوال ، مركز القيادة الفكرية الاساسي .

وهكذا فحين احكم الغتصاب الاسرائيلي طوق الحكم العسكري والحصار والقوانين القمعية على التجمعات العربية في الريف، خصوصا في الجليل والمثلث والنقب ، كان الجو مهيأ له تماما ليس لتحقيق عملية كبج خطيرة لاي تيار سياسي او ادبي ينبثق من هناك فقط ، ولكن ايضا لزرع بذور في تلك التربة البكر لتيارات مشبوهة تدخل ضمن الحياة الصهيونية الادبية والسياسية في الارض المحتلة .

قبل كارثة ١٩٤٨ كان الادب العربي في فلسطين يشكل رافدا له قيمته في ذلك التيار الذي شغل النصف الاول من هذا القرن متخذاً من القاهرة بالذات مركزاً لانطلاقه ولانصبابه ، متأثراً بالافلام المصرية واللبنانية والسورية التي كانت في ذلك الحين رائدة ثورية لمرحلة جديدة خاضها الادب العربي بعد نوم طويل - وحتى الادباء الفلسطينيين البارزون ظلوا لفترة طويلة يدينون بشهرتهم الى العواصم العربية التي كانت تفتح لهم صدورهم وتبيناهم . لقد اسهمت عوامل كثيرة ليس هنا مجال تعدادها في حرمان فلسطين ادبيا من المركز الذي كانت تتمتع به سياسياً، ورغم ذلك فقد حقق الادب العربي هناك ، والذي ثبت فيما بعد انه كان رائدا قومياً من الطراز الاول ، ازدهاره اللائق .

وبعد النكبة لعبت الظلائع الفلسطينية المثقفة دورا بارزا في منافيها ونجحت رغم كل ما يقال في وضع اسس عريضة ، وفي وقت قصير نسبياً ، لادب عربي يمكن وصفه بادب المنفى اكثر مما ينطبق عليه وصف الادب الفلسطيني او ادب اللجوء ، وكان الشعر بالذات هو الرائد في هذا المجال ، وخلال سنوات المنفى الماضية حدث تطور نوعي بارز في طبيعة ذلك الادب ، فبعد النكبة مباشرة ، كما هو متوقع ، خيم الصمت اولا كانما هو نتيجة الذهول ، ثم انفجر شعر حماسي صاحب كانه يتجاوب مع الضمير الشعبي الذي ، اذ صحا من الذهول ، لجا الى عدم التصديق . ولكن هذا الادب الذي كان يكتب في المنفى لم يكن يخضع لهذا النوع من التأثير فقط - نعم التأثير بالضمير الشعبي - ولكنه كان يخضع ايضا للتيارات الادبية العربية والاجنبية التي كانت تفعل فعلها العميق والسريع في طبيعة حياتنا الادبية - ونتيجة لهذا التأثير المزدوج خضع ادب المنفى لتغير نوعي ، في المضمون والشكل : فرضت التيارات الحديثة شخصيتها على التكنيك الادبي ، وفرضت

(١) عدد العرب الان في الارض المحتلة رسمياً ٢٦٢ الف عربي - اي حوالي ١٠ بالمائة من مجموع السكان.

الأدب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

ص.ب : ٤١٢٣ بيروت - تلفون : ٢٣٢٨٣٢

AL-ADAB : Revue mensuelle culturelle

Beyrouth - Liban

B. P. : 4123 - Tél. : 232832

صاحبها ومديرها المسؤول

الدكتور سهيل إدريس

Propriétaire - Directeur
SOUHEIL IDRIS

سكرتيرة التحرير

عايدة مطر عجمي إدريس

Secrétaire de rédaction

AIDA M. IDRIS

*

الادارة

شارع سوريا - بناية درويش

الاشتراكات

في لبنان : ١٢ ليرة ■ في سوريا ١٥ ليرة
في الخارج : جنيهان استرلينيان او ستة دولارات
في أميركا : ١٠ دولارات ■ في الأرجنتين ١٥٠ ريالا
الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ليرة لبنانية او ما يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما
حوالة مصرفية او بريدية

الإعلانات

يتفق شأنها مع الادارة

المرحلة التي اجتازها الضمير الشعبي نفسها على المضمون : فبعد الشعر الحماسي الصاخب الذي شهدته أوائل الخمسينات حطم شعراء المنفى - على الاخص - العمود التقليدي من حيث الشكل ، وغادروا الحماس الذي وجدوا فيه ، مرحلة من المراحل ، كذبا شخصيا للكارثة الى نوع فريد من الحزن العميق .

ودور الشعر الشعبي في حياة فلسطين منذ العشرينات دور بارز جدا . والواقع ان الفلسطينيين هم الذين نقلوا الى منافهم الاهازيج والسحجات التي لا تكاد تخلو منها مظاهرة وطنية الآن فسي الشرق العربي ، وفيل من الفلسطينيين من لا يعرف تلك القصيدة الشعبية النادرة التي خلفها لنا مناضل فلسطيني مجهول شق في ١٩٣٦ والتي ما لبثت ان اصبحت صلاة فلسطينية في طول الارياض وعرضها .

كان ذلك المناضل ينتظر تنفيذ قرار الشق في الصباح حين كتب:

يا ليل ، خلي الاسير تا يكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفر فرجناحو
تا يتمرجح المشنوق في هبة رياحو
شمل الحباب ضاع وتكسروا قداحو

يا ليل وقف نافضي كل حسرائي

يمكن نسييت مين انا

ونسيت آهاتي

يا حيف ! كيف انقضت بيدك ساعاتي ؟

لا تظن دمعي خوف ، دمعي على وطني

وعاكشة زغليل بالبيت جوعاني

مين راح يطعمها بعدي ؟

واخواني تنين قلبي شباب عالمشقة راحو ؟

وبكرة مرني كيف راح نقضي نهارها ؟

ويلها علي او ويلها على صغارها !

يا ريني خليت في ايدها سوارها

يوم الدعتني الحرب تا اشتري سلاحها !

وقد ظل الادب الشعبي بعد سقوط فلسطين عام ١٩٤٨ هو المكان الذي عبر فيه الشعب المغلوب على امره عن اشواقه . ويبدو انه حين كانت تتحول الاعراس في الجليل الى مظاهرات عنف تندفع من تحت لسان القوالين والشعراء الشعبيين لم يكن بوسع سلطات الاحتلال الصهيوني الا ان تفتح النار على المتظاهرين ، وقد اضطرت هذه السلطات فيما بعد الى تقديم عدد كبير من القوالين الى الحاكم العسكري ، وان تضع رقابة صارمة على تحركاتهم ..

ورغم ذلك فان الكلمة تفعل اكثر من فعل النار وتستطيع ان تخترق حصارها ، ففي ايار ١٩٥٨ اشتبك متظاهرون عرب في الناصرة مع شرطة العدو ، وتطور الاشتباك الى سقوط قتلى ، ولكن المتظاهرين الذين كانوا يشدون اكتافهم الى بعضها اندفعوا نحو صفوف الشرطة فمزقوها ودحرجوها على الطريق ، ومنذ ذلك تفتحت في الجليل ازهار اهزوجة جديدة :

.. والناصره ركن الجليل فيك البوليس مددحولي
ارض المروية تحررت دايمان شيل وارحـل
اخواننا في بور سعيد الهم تاريخ مسجلـي
لو وقعت سابع سما عن ارضنا ما بترجلـي
ويتجاوب الشعر الشعبي في الارض المحتلة - كما يحدث للشعر الفصيح كما سنرى - تجاوبا مذهلا مع الاوضاع والحركات العربية .
فالابيات التي تأتي وراء الاهزوجة التي ذكرناها ، حين يتغير اللحن الجماعي ، تقول :

بن بللا اكبر زعيم كرسى التحرر اعـلي

يا غرب شونابك ملعدوان غير النل والبهـله
وحين صدرت اوامر موشيه دايمان ، الذي كان انذاك وزيرا للزراعة ، بمصادرة خمسة الاف دونم من الاراضي العربية في قرى نحف والبعنة ودير الاسد ، في منطقة اسمها الشاغور ، كانت اهزوجة اخرى تقود الصدام الدموي الذي حدث يومذاك :

نسادى النسادى في الجليل ارض المروية للعرب
شاغورنار مالك مثيل وترايك اغلى من الذهب
وبوحدة رجال الشاغور امر المصادرة انشطـب
دايمان امرك مستحيل بالوحدة راح ينشطـب
وناتي ، من ثم ، السحجة التقليدية :

هبت النار والبارود غنى

تسلم لنا يا بو خالد

يا حامي ظعنا

هبت النار من عكا للطيرة

تسلم لنا يا بو خالد

يا حامي هالديرة

ويتغير اللحن :

شديتلك جدعتين بالكون منصوبة

جدعية نسبق هبوب الريح لو جـاها

تسلم لنا يا بو خالد يا حامي العروبة

لو تسمع رج الزغاليـط

نوبة على نوبة

ويمضي الشعر الشعبي الى ابعد من ذلك فيلوك فسي سخرية امريرة ، جارحة حتى المظلم ، سمعة الخوفة الذين يتعاملون مع العدو ، ويجعل منهم مثلا من امثلة الانحراف الوطني يخشون ، بعده ، المضي وحدهم في الاوساط العربية .

فمن الخونة الذين خاضوا مع اشكول الانتخابات في قائمة اعطيت اسم « المراح » تردد القرى العربية في الجليل والمثلث :

اما اتفرج يا سلام عالمجـاب والتمـام
شوفو فرسان المراح داخـوا ومعلمهم داخ
شوفو سيف وشوفو دياب اخشاب بشكـل النواب
مع جبر وعوض ونخله وسليم وبـاقي الشـله
كل من يستنى سيدو اشكـول تـحـرك ايدو
اما شوفو يا اخوان عجـاب تـالي الزمـان
زلم تـجمـع لهموم مع الظالم عالمظـلوم
لازم نصفـع على طـول كراوكـزات ليـفي اشكـول !

ان الشعر الشعبي في الارض المحتلة لم يكف ابدا عن القيام بدوره في المقاومة ، مستملا كافة الوسائل التي يستطيع الذكاء الشعبي تجنيدها ليجعل منها سلاحا وقت الحاجة . وكثير من عرب الارض المحتلة يعتقدون ان مصرع الشاعر الشعبي المعروف باسم حميد في ام الفحم في اواسط الخمسينات ، وهو على رأس تجمع ، كان محاولة للوقوف في وجه الاف الموابيل والعتابا والميجانا التي كان يزرعها في طول الجليل وعرضه ضد الاغتصاب وحكم الاغتصاب .

ولكن اذا كان الشعر الشعبي يفرخ في البراري والبيوت والاعراس والمآتم ، ويكون في غالب الاحيان انتاجا جماعيا يتطور كلما انتقل من لسان الى اخر ، ويشكل ظاهرة ليس بالوسع مهما اعتمدت وسائل الارهاب والبطش وقفها ، وليس من الممكن العودة بها الى مصدر واحد ليحل به العقاب ويفرض عليه السكوت - اذا كان الحال هكذا مع الشعر الشعبي فانه ليس كذلك مع الانتاج الادبي الفصيح .

لقد ذكرنا فيما سبق الوسائل العديدة التي يعتمد عليها العدو للوقوف في وجه اية محاولة للتعبير ، عن طريق الانتاج الادبي ، عن حقيقة مشاعر عرب الارض المحتلة ومطالبهم .

وما دام بوسع العدو التحكم في نوع الكتب العربية التي ترغب

المؤسسات الخاصة في اعادة طبعها داخل الارض المحتلة فانه ، بالطبع، يستطيع ان يفرض مستوى معيناً من الانتاج ، ومضموناً معيناً ايضا . وهذا الطوق الفولاذي الذي يفرضه سلطات الاعتصام حول الثقافة العربية لا يقتصر على اغراق النهم العربي للقراءة في ركام من الكتب الرخيصة والتافهة ، ومراقبة الانتاج الادبي العربي رقابة صارمة فقط ولكن ايضا في محاولة الحيلولة دون نشوء جيل عربي مثقف يكون نواة لانفتاح اوسع على الافاق الفنية المعاصرة .

فعدد (١) الطلاب العرب الثانويين في الارض المحتلة هو حوالي ٣ بالمائة من مجموع الطلاب اليهود ، فيما تقارب نسبة العرب الذين هم في اعمار الدراسة الثانوية بالنسبة للطلاب اليهود ١٢ بالمائة على الاقل . ويوجد مئة طالب عربي فقط في المعاهد العليا بالارض المحتلة، اي اقل من واحد بالمائة من مجموع الطلبة اليهود بينما كان ينبغي - اذا تحدثنا بالارقام - ان يكونوا ١٢ بالمائة .

ورغم ذلك فالمشكلة هنا اكثر تعقيدا : فالمدارس الابتدائية العربية مرغمة على اعطاء برامج دون مستوى المدارس الابتدائية اليهودية، وهذا وحده يحول دون عدد كبير من الطلاب العرب ودون ان يتابعوا دراساتهم الثانوية .

وحتى في المدارس الثانوية يتلقى العرب دروسا فسي اللغات الاجنبية دون المستوى المطلوب ، الامر الذي يؤدي الى عجز الكثيرين منهم عن النجاح في الشهادة الثانوية ، وعجز أولئك الذين ينجحون عن اكمال دراساتهم العالية .

وقد اثبتت احصاءات رسمية ان غالبية الطلاب العرب يفادرون مدارسهم بين الرابعة عشرة والخامسة عشرة من اعمارهم للعمل على كسب اللقمة ، وان ٩٠ بالمائة من الطلاب العرب الذين يدخلون المرحلة الدراسية الثانوية يفادرونها الى العمل وليس الى اكمال الدراسة .

ان عشرة بالمائة فقط من مجموع الطلاب العرب ينجحون كل سنة في الشهادة الثانوية ، وأولئك الذين يستطيع وضعهم الاقتصادي والاجتماعي تأهيلهم لدخول الجامعة يتعرضون الى سلسلة من الشروط تمنعهم من الدراسة في كليات معينة - أما الكليات المخصصة للدراسات الادبية الشرفية فهي تعاني من نقص فادح في المؤهلات ، وهو نقص متعمد .

وبعد تخرج هذه القلة القليلة فانها تتعرض لسلسلة اخرى من الاضطهادات السياسية والادارية ومحاولات مستمرة لتحطيم معنوياتها ومؤهلاتها ، وغالبا ما تكون البطالة هي المصير ، او التوظيف ، في احسن الحالات ، في مجالات غير مجالات اختصاص المتخرج .

ولقد ادى هذا الوضع الى تحطيم مستمر لكل الاجيال الثقافية العربية التي كانت على وشك لب دورها الرائد ، وكانت نوعية الثقافة العربية المفروضة على السوق العربية تعمل ، من جهتها ، في تحطيم المستوى الثقافي العربي من ناحية اخرى .

ان الوضع الثقافي العربي في الارض المحتلة يخضع دائما لمحاولات يهودية مستمرة لجر المثقفين العرب الى داخل الدائرة الصهيونية - ولا يهم السلطات الاسرائيلية ان ينتسب المثقف العربي الى المعارضين الصهيونية او الى الموالين للصهاينة ما دام يصدر عن قاعدة غير الشخصية العربية .

وفي سبيل ذلك فهي تسمح للصحف ان تصدر بالعربية ، اذا كانت ترتبط بمؤسسة صهيونية ، وتسمح للكتب المصادرة في العواصم العربية ان يعاد طبعها في الارض المحتلة اذا لم تكن تتعامل مع مسألة القومية العربية .

واكثر من ذلك فهي تشجع اليهود القادمين من البلاد العربية على نشر انتاجهم بالعربية زيادة في التشويش ، وليس من قبيل الصدفة ان تكون ثلاث من الصحف الست عشرة التي تصدر بالعربية في الارض المحتلة انما يعررها ويصدرها يهود قدموا الى اسرائيل من البلاد

العربية ، كما انه ليس من قبيل الصدفة ان تكون اول رواية عربية طبعت في اسرائيل هي رواية ابراهيم موسى ابراهيم، اليهودي العراقي. اذن يوجد في الارض المحتلة ١٦ صحيفة تصدر بالعربية ، واحدة منها يومية (وهي للحكومة) وثمان اسبوعية ، وسبع شهرية ، كلها على الاطلاق تنبع الاحزاب الاسرائيلية الصهيونية وتعتبر - داخل الدائرة الصهيونية - عن وجهة نظر موالية او معارضة .

وتقدر السلطات الاسرائيلية عدد الذين يكتبون بالعربية ، من شعراء وكتاب ، في الارض المحتلة ٢٨ شاعرا وكتابا بينهم ٨ من اليهود الشرقيين .

ولكن الذي صدر وطبع من الكتب العربية في الارض المحتلة بعد ١٩٤٨ لا يتعدى خمسة عشر ديوانا شعريا وحوالي خمس روايات ، لا داعي للحكم هنا على اكثرها - ما دامت قد حصلت قبل ذهابها للسوق على اذن الرقيب .

في السنوات الاولى لقيام اسرائيل لم ينشر سوى شعر غرامي ، لم يلاق اي تجارب مع الجمهور وظل كاسدا : كانت نمة محاولة منذ البدء لتحويل الانظار الى هذا النوع من الشعر ، ومعظم الذي نشر كان ريكما وتافها شكلا ومضمونا ، ولكن قدوم عام ١٩٥٢ بثورة تموز المصرية احدث الهزة المرتقبة .

وبعد ١٩٥٢ فوجئت الصحف اليهودية التي اعتبرت ان ثلاث سنوات من الشعر الغرامي قد اثبتت شيئا ، بتغير نوعي حاسم في الرسائل التي بدأت تتلقاها بعد ان اعلنت استعدادها لنشر اي انتاج شعري لعرب الارض المحتلة .

واتخذت الصحف اليهودية قرارا بعدم نشر هذا الانتاج القومي فلجأ العرب الى اقامة امسيات شعرية في القرى كانت تنقلب دائما الى مظاهرات وطنية بسبب شدة الاقبال والحماس ، وبعد ان سيق معظم الشعراء العرب الذين شاركوا في هذه الامسيات مرات عديدة الى حكام فراهم العسكريين للاستجواب صدر قرار بمنع اقامة مثل هذه الامسيات ، وهو اغرب قرار يمكن ان يتخذه نظام من الانظمة .

على ان هذا القرار لم يكن يستطيع ايقاف الاندفاع التي انتظرت خمس سنوات لتنتقل .

ان الذي حدث داخل الارض المحتلة لم يكن في الواقع الا الوجه الاخر لما حدث بين شعراء النفي الفلسطينيين : ففي حوالي تلك الفترة كان شعر النفي قد بدأ يتحول ، بالتدريج ، من الحماس الصاخب الى الحماس الحزين ولكن الاكثر املا . . كانت مرحلة « عدم التصديق » قد انتهت نهاية مريرة حين صار الواقع اكبر حجما من ان يغطي - التتمة على الصفحة ٦٥ -

صدر حديثا

الخطر اليهودي

بروتوكولات حكماء صهيون
تأليف محمد خليفة التونسي

اول ترجمة عربية امينة كاملة مع مقدمة تحليلية
وتقدير من المرحوم الاساذ عباس محمود العقاد
الناشر : دار الكتاب العربي - بيروت

كتاب «الأيديولوجية الانتقالية»

والحركة العربية الثورية

بقلم المحاضر الجليلي

نمر انفسنا في مرحلة مماثلة من هذه المراحل الانتقالية في التاريخ ، ان نقيس مدى الدينامية التي تتسم بها مرحلتنا نحن وان نحاول مواجهة انجازاتها العقائدية الثورية مواجهة واقعية بمقارنتها مع الايديولوجيات الانتقالية الاخرى التي غيرت معالم الحياة في امة او في اخرى . ولعل قارئ الكتاب سيخرج بنتيجة حتمية هي ان المرحلة العربية الانتقالية الحالية ، اذ نراها على ضوء مراحل مماثلة في تاريخ البشرية ، ستجد نفسها مضطرة الى التعبير عن ذاتها ، شاءت ام ابيت ، متخذة مشكلا ايديولوجيا مماثلا لا بد منه . ولهذا فان المعرفة السلفية لا سيقع ووجود القياس التاريخي المتكرر الذي يضعه الكتاب سيساعد على « ضبط قوى الحركة العربية القومية الانتقالية » توجيه سيرها ، توفير الجهود وتركيزها ، قياس نجاحها ، الحكم على اوضاعها القائمة بمقياس علمي صحيح ، الانباء بمستقبلها ، اختصار الطريق اليها » (ص ٨٠) . ان كل علم يفرض وجود معرفة معينة ينطلق منها ، وكل معرفة تعتمد صعيدين اثنين : صعيدا نظريا ، وصعيدا تطبيقيا يستند اليه وينبثق . مشكلة الحركة العربية القومية هي ان طبيعة المرحلة الانتقالية التي تمر بها الامة تفرض على هذه الحركة ان تصنع التاريخ ، ولكي تتمكن من ذلك ، فان عليها ان لا تقتصر على تحولات سياسية اجتماعية مهما بلغت اهميتها ، بل ان عليها ان تتجاوزها الى الصعيد الروحي والنفسي فتحوله من جنوره وتبني الانسان العربي الجديد . كتاب «الايديولوجية الانتقالية» يصف ، بدقة متناهية ومقارنة مستمرة ، الطريق الذي كانت بهتدهه مراحل من ذلك النوع في بلوغ هذا القصد (ص ٤٧٠) .

نعم ، ان الحركة العربية القومية تواجه مشكلة بناء مصير جديد . ولذا فان عليها ان تدرس ، قبل كل شيء اخر ، المرحلة العربية الانتقالية الحالية على ضوء غيرها من المراحل الانتقالية الثورية الماثلة ، وتقابل بين القانون الايديولوجي الذي يسود هذه المراحل والحركة العربية القومية في مرحلتها الحاضرة . ان ادراك النموذج الايديولوجي الانتقالي العام الذي فرض نفسه على جميع الانقلابات انما هو الممك الاول في بناء أي صرح اجتماعي روحي جديد .

فاذا كان الدكتور البيطار لم يقدم بنفسه بعد قواعد الايديولوجية الشاملة التي يجب ان تقوم بالانقلاب العربي فان ذلك ليس نقصا في الدراسة ، لانها قبل كل شيء لا تدعي ذلك ، بل هي دراسة عامة شاملة في ناحية معينة من نواحي الفلسفة الاجتماعية . وما قد « يخال لنا بانه سلبية في هذه الدراسة هو في الواقع ايجابية ، بل ايجابية حادة عنيفة وان كانت غير مباشرة . لان القارئ العربي سيقارن في كل جزء منها بينها وبين الوضع العربي الفكري العقائدي فيرى ضرورة تجاوز هذا الوضع ، ويسندل في هذه المقارنة ... ان وعي الشكل الايديولوجي الانتقالي الذي تقوم عليه كل ايديولوجية انتقالية هو في حد ذاته نوع من التمرد ضد الوجود العربي الراهن ، والكشف عن الحدود الانتقالية تلك يعني تجاوزا عفويا للحركة العربية القومية الثورية في حدودها الحاضرة » (ص ١١) . ان النظريات التي تمتد بها الحركة او الحركات العربية القومية

« ويل لنا ان لم ندرك منطق التاريخ الذي يسود هذه المرحلة ... ويل لنا ، ثم ويل لنا ان لم نع منطق الديالكتيك الثوري الذي تنكشف عنه المرحلة التاريخية التي نمر بها » . نديم البيطار - من رسالة خاصة

عندما يقف المرء ازاء كتاب «الايديولوجية الانتقالية» يشعر اولا بالغربة . فالكتاب ضخيم وغني - انه مقارنة دينامية هائلة بين مناحي التجربة الانسانية التاريخية ، يسئل بين جارب كثيرة كبرى قام بها الانسان عبر القرون . ثم بعد ان يتمالك القارئ الجرأة على التوغل ، مستنجدا بقوة نفسه ، بكبريائه ، وثقافته ، ورفضه ان يعود مدحورا يصبح هو شيئا فشيئا ، جزءا من الكتاب ، يتنفس به ويعيش حيوانه وثورته وكلماه الجديدة . وما ان ينهي حتى يكون الطرفان ، القارئ والكتاب ، قد امتلك الواحد منهما الآخر . هذا ما حدث معي ، ولكنه حدث مع عدد كبير من اصدقائي ممن قرأوا الكتاب ... السر هو انه يفسر جميع تشوهات الانسان في هذه الارض ويعين له معالم ينطلق منها الى جميع الافاق التي تهمة . فحتى في الفن وجدت ان المنطق التاريخي الذي يتحدث عنه قادر على ان يمنح العمل الفني ، لا سيما الرواية ، معنى وعمقا وغاية ، وان يضيف عليه حيوية لا تضاهى .

لقد اعطيت في مقال سابق لي صورة خاطفة عن الفكرة الاساسية التي يقوم عليها الكتاب وفست اهميتها ، وتتلخص هذه الفكرة في الكشف عن القانون الايديولوجي الانتقالي الذي يسود جميع التجارب الايديولوجية الثورية التي تعبر عن مراحل انتقالية كبرى في التاريخ والتي تنتقل بالانسان من مجتمع تقليدي رجعي مهلهل الى مجتمع جديد يتنقسه من الجذور وخصوصا في قواعده العقائدية التي كان يمتد بها كاسلوب في الحياة . الدكتور نديم البيطار حاول ان يصف ويحلل التركيب الايديولوجي العام الذي يعيد ذاته في جميع الايديولوجيات التاريخية . اما هذا المقال فهو محاولة للتمرض قليلا لملافة ذلك بالحركات العربية القومية المعاصرة . ان الكتاب يتركز حول القانون الايديولوجي العام ولا يوفر للحركة العربية القومية ايديولوجية معينة تعتمدها . انه يصف ويحلل لها ذلك القانون ولكنه لا يعين لها المضمون الايديولوجي الذي يمكن ان تعتمده في حشو ذلك الشكل او القانون . هذه الناحية استوقفت نظر بعض الثوريين العرب الذين يتلهفون الى ايديولوجية محددة ويعانون شوقا ملحا الى مضمون ايديولوجي معين يعتمدونه .

وازاء هذا الموقف اراني مسوقا الى محاولة ايضاح المشكلة وتحديد العلاقة بين الكتاب وآرائه وبين الايديولوجية العربية الانتقالية التي تستطيع ان تتجاوز بالامة العربية هذه المرحلة الى مرحلة التجديد الشامل . ولعل افضل وسيلة اتباعها هنا هي ان اعرض ، بايجاز شديد ، بعض ما ذكره المؤلف في مواقع متعددة من الكتاب عن تلك الملافة ، وعن اهمية الدراسة العامة التي يوفرها الكتاب للحركة العربية الثورية .

ان الكشف عن قانون ايديولوجي انتقالي عام يسود جميع التجارب الايديولوجية الثورية في مراحل التاريخ الانتقالية يساعدنا نحن ، الذين

الثورية لا بجاري ثورتها . وثورية الواقع العربي تتقدم على الناحية الايديولوجية في هذه الحركات - وهذا أهم تناقضاتها الذاتية . كل حركة انقلابية تعبر عن مرحلة انتقالية كالمرحلة التي نمر بها نحن الآن الى معالجة هذه الناحية ان اردت ان تكشف عن إمكاناتها . نساب ((ايدولوجية الانقلابية)) هو محاولة لتسوية الى هذا التناقض والى تعيين الطريق الذي يؤدي الى معالجته .

انما دائما تحدث عن الناحية الايديولوجية الثورية ، والحركة العربية هي ضرورية اعتمادا وبلورتها في موقف ايدولوجي ثوري . الخطوة المتطرفة الاولى التي يجب ان نأتي بعد ذلك هي الكشف عن معلومات هذا الموقف . واذا كان هناك معلومات وخصائص يعطي هذا الموقف شخصيته عامة وجب عندئذ تحليلها ووصفها . كتاب ((الايديولوجية الانتقالية)) يحاول ان يفعل ذلك بانفصاف . ان الحركة العربية يجب ان تكشف عن سمات المراحل الانتقالية في التاريخ فجميع امثلتها ونفوسه بذلك نشاطها وتاريخ ذاتها من الازمات ، الحروب والعنف التي رأينا انها قد عاشها حتى اليوم التي بعض مواقفها . وانها بذلك ستعبر الطريق نحو المصير الجديد . في كتاب ((الايديولوجية الانتقالية)) نجد اول محاولته فورية لمساعدتها على تحقيق ذلك .

من هذا الكتاب نسمي مثلا ان مقاومة الوجود العربي التقليدي لم يدخل بعد الصعيد الفلسفي والصعيد الايديولوجي الانقلابي ، وهو صعب يجب ان ندخله لان دعوته محرومة عليها في تكاملها الثوري . ان الحركة العربية قد عبرت عن ذاتها ، من ناحية ثورية ، في تحولات اجتماعية وسياسية فقط ، وفي أسلوب تجريبي (براجماتي) . غير انها يجب ان تتجاوز ذلك وتدخل الصعيد الفلسفي الايديولوجي كي توسع انقلابيتها . ان عملها خارج هذا الصعيد يزيد من الازمة النفسية ويكتف بأبعاد المشكلة الروحية العميقة التي يعاينها الوجود العربي المعاصر .

ان الحركة العربية يجب ان تكون انقلابية ، أي أنها يجب ان تعمل على تحويل جذري عام شامل للوجود العربي ، باسم فلسفة حياة جديدة تحرر إمكانات العربي ، لمواجهة العالم الحديث . أنها لا تستطيع ان تتجنب انقلابية من هذا النوع لان القوى الخارجية والداخلية العاملة فيها تفرض عليها ان تطور ذاتها دائما وباستمرار في هذا الطريق . ان أمل تلك الحركة في اكمال ثورتها ونموها يقع في فلسفة حياة جديدة تدل على هذا التطوير الثوري لها وبعين طريقه ، وفي طليعة ثورية تعبر عن هذه الفلسفة وتشق السبل امامها . كتاب ((الايديولوجية الانتقالية)) يجد أهميته هنا لانه يحدد الشكل العام الذي يميز كل ايدولوجية من هذا النوع .

ان عدم تركيز الفكر العربي الثوري على فلسفة حياة شاملة ، أي على ايدولوجية انقلابية بمعناها الصحيح ، جعل هذا الفكر هامشيا سطحيا لا يعرف ميزة الاستمرار والعمق والجذرية ، وهي ميزة تأتيه من الجهد الفكري المستمر الذي يقضيه وجدان جديد تبلور ونما في ظل ايدولوجية انقلابية . ان ايدولوجية من هذا النوع تولد النشاط النفسي والروحي الذي يشمل جميع مظاهر الانقلاب والذي يمكن الحركة العربية من تحقيق مصيرها الجديد . ذلك لا يعني ان بالإمكان فرض تلك الايدولوجية او ان بالإمكان نشوؤها نتيجة للجهد المنطقي النظري وحده . ذلك لان الاوضاع العامة يجب ان تكون ناضجة ، جلي بالإمكانات الثورية ، قبل ان تتحول الى نظريات فاعلة . ولكن الاوضاع قد تنضج دون نظرية ملائمة تكشف تفجرها الثوري وتعبر عنه وتقوده ، فيبقى عندئذ نضجها ساكنا وتفجرها خامدا . وهذا بالضبط ما بدأت تعانيه الحركة العربية الثورية . فلكي نفهم بشكل اوضح ماذا يجب ان نفعل علينا ان نعرف أولا اين نحن ، واين نتجه . ان التحولات الطارئة على الوجود العربي تتجه نحو تحرير الفرد ، مما يقضي بقيام وضع يفرض ، بمنطقه الخاص ، توليد ايدولوجية انقلابية . وهذا يظهر أهمية التعرف مقدما على تركيبها العام - التركيب الذي يشرحه الدكتور البيطار في دراسته . فبالنسبة الى الثوري العربي الباحث

عن الحل يقوم مغزى هذه الدراسة ، لا فيما تفرضه وتحلله ، بل في ان ما يقوله يحدد صعيدا قريبا جديدا يجب ان تقوم المعالجة عليه . ان الخلاصة الاولى التي نستخلصها من الكتاب هي ان مشكلة الحركة العربية القومية هي مشكلة التعبير عن ذاتها في ايدولوجية انتقالية سميها ايدولوجيات الانتقالية عبر التاريخ ، محل محصل فلسفة الحياة او ايدولوجية التقليدية التي سادت الوجود العربي التقليدي . ان هذه الحركة تحتاج الى ايدولوجية انقلابية تدعمها فلسفة اجتماعية تبيّن حدود شخصيتها وتحفظ انتميتها وتوريثها . فمن دونها لنيس عليها الحدود الضيقة في طريقها لتسير مبهمه المسالك ويصعب صراعها ويندس انظافها ويضعف حيويتها .

ان كتاب ((الايديولوجية الانتقالية)) يطرح السؤال الصحيح الذي كان يجب ان يسوق للحركة العربية منذ مدة طويلة . وكل ثوره ، في أي حمل من حملات المعرفة ، كما يبين الدكتور البيطار ، اما هي طرح للسؤال الصحيح . الكتاب لا يوفر لنا ايدولوجية معينة تعتمد عليها ، ولكنه يشرح لنا الدور الاول الذي كانت سيمر به كل ايدولوجية تاريخية ، وهو يرتكز على بعض الوجود التقليدي وبرير ذلك النقض . ان جميع الايدولوجيات التاريخية قد آمنت بان الحقيقة الانقلابية الكبرى مركز في قلب المجتمع الحاضر ، فيكمل العمل الثوري الظاهر بدء الحياة السعيدة الجديدة بسرعة ، لان الصلة بين زوال القديم وولادة الجديد صلة مباشرة . وان المؤلف يشرح ذلك في فصل من امتع ما يمكن قراءته في الموضوع هو فصل ((صورة الحرية في الايدولوجية الانتقالية)) . فمن اراد تفصيلا وايضا بارزا عليه مراجعة ذلك الفصل ، ففيه نرى ان عمل الايدولوجيات الاول يقوم في الرفض والمرد والتدمير . ان الانسان لا يستطيع ، لا ان يصفي بتوتر لا مزيد عليه الى هذه الصرخة المدوية التي ينطوي عليها الكتاب والتي تنطلق داعية الشباب العربي الى مواجهة واقعية جريئة . انها تنطلق مدعومة بالبرهان التاريخي الديالكتيكي في ألف صفحة مليئة بالحجة والمقارنة التاريخية الواسعة . والكتاب بحق يفني الثوري العربي عن مكتبة وتشكل قراءته ودراسته شرطا من شروط وعيه الثوري .

سلمى الخضراء الجيوسي

قريبا

حكاياء للحزن

مجموعة قصص جديدة بقلم

اديب نحوي

مؤلف ((حتى يبقى العشب اخضر)) و ((جومبي))

منشورات دار الاداب

الجزائر والقومية العربية

بقلم الدكتور أبو القاسم سعد الله

العربي إلهي . ذلك ان المقاومة العنيفة المسنمة التي واجهها الاحتلال كانت مقاومة عقائدية وشعبية . فمن الناحية العقائدية كانت تمثل الصراع بين حضارتين مختلفتين وفويتين لا يمكن التعايش بينهما . ومن الناحية الشعبية كانت مقاومة الشعب العربي في الجزائر تمثل آفقه العاطفية (الوطن ، الشرف ، الملكية ، الكرامة) للنضال العربي . وهكذا يمكن اعتبار أفكار حمدان خوجة وكفاح الإمبر عبد العادر تمثل الاتجاه العقائدي بينما تمثل تورات الفلاحين والادب الشعبي الاتجاه العاطفي .

ولكن لا بد من تحذير حول هذه النقطة . ان المقاومة العربية في الجزائر كانت تعبيرا عن القومية الإسلامية والعربية معا . فبالنظر الى ان الدين قد لعب دورا هاما في توجيهها . وان فادتها قد نادوا بالتضامن الإسلامي لصد العدوان تعتبر حركة رائدة للقومية الإسلامية . وبالنظر الى ان من قاموا بها كانوا عربا ، وان هدفها كان تحرير جزء من الوطن العربي ، تعتبر حركة رائدة للقومية العربية . والحقيقة ان هذا الدور الثنائي للمقاومة الجزائرية قد استمر الى ان انفصلت القوميتان الإسلامية والعربية بعد الحرب العالمية الاولى . بل من الممكن القول بأنه استمر الى يومنا هذا حيث يصعب الان الفصل بين القوميتين في الوثائق الجزائرية حتى تلك التي صدرت بعد الاستقلال .

٢ - معنى القومية العربية

من الممكن تعريف القومية العربية بأنها حركة ايديولوجية ، وعاطفية ، وثقافية ، وسياسية تستهدف توحيد جميع العرب باعتبارهم ينتمون الى امة واحدة تشترك في التاريخ واللغة والحضارة والمصالح والمضير . انها حركة ايديولوجية لان لها مضمونا فلسفيا وانسانيا . وهي حركة عاطفية لانها تقوم على رد فعل جماهيري وغيره على التراث القومي وحساس روحي لتحقيق رسالتها . وهي حركة ثقافية لانها تؤمن بايجابية الحضارة العربية ماضيا ومستقبلا ، وتعتمد على لغة أثبتت قدرتها على ترجمة الأفكار الإنسانية في شتى صورها وعصورها . واخيرا فهي حركة سياسية لانها ترمي الى الوحدة الشاملة بين اجزاء الوطن العربي ، وتدافع بكل قوة عن تراث وشخصية وحدود الامة العربية . ومن الواضح ان القومية

سببان دعواني الى كتابه هذا المقال : الاول هو الخطأ الكبير الذي وقع فيه مؤرخو القومية العربية ، من عرب واجانب ، حين تناولوا زمان ظهور هذه الحركة . ومكانها واسبابها . والثاني هو النزعة الغربية التي تروج الان في الجزائر لإقلمة الثورة على اساس انها ثورة احفاد يوغرطة ضد احفاد الرومان وليست ثوزة احفاد الفاطمي ضد احفاد شارل مارنل (١) .

١ - في المنطق التاريخي

يقوم هذا البحث اساسا على المقدمات والنتيجة التالية : (١) ان الوطن العربي كان دائما يمثل وحدة متكاملة . (٢) ان هذا الوطن كان الى عام ١٨٣٥ يخضع للنفوذ الروحي للخلافة الإسلامية . (٣) انه الى ذلك التاريخ لم تظهر اية حركة قومية عربية بالمفهوم الحديث للقومية . (٤) ان قومية اية امة هي اساسا رد فعل ضد خطر اجنبي سواء كان حقيقيا او تصوريا . (٥) ان الجزائر كانت اول جزء من الوطن العربي يتعرض لمثل هذا الخطر الاجنبي . والنتيجة هي ان مقاومة الشعب العربي في الجزائر منذ ١٨٣٠ تعتبر اول مظهر من مظاهر القومية العربية بمعناها الحديث .

وهكذا ، فباستعمال المنطق التالي يمكن الوصول الى هاتين المعادلتين : **المعادلة الاولى** : (ا) كانت الجزائر غلام ١٨٣٥ جزءا من الوطن العربي . (ب) كل اعتداء على جزء من هذا الوطن يعتبر اعتداء على كله . (ج) اذن فالاعتداء الفرنسي على الجزائر اعتداء على الوطن العربي . **المعادلة الثانية** - (ا) المقاومة العربية في الجزائر التي تلت الاحتلال الفرنسي كانت رد فعل ضد الخطر الاجنبي . (ب) كل حركة مقاومة عربية ضد الخطر الاجنبي هي حركة قومية . (ج) اذن فالمقاومة العربية في الجزائر حركة قومية .

ومن هنا يظهر ان الجزائر كانت مركز ميلاد القومية العربية ، وان عام ١٨٣٠ كان عاما حاسما في التاريخ

(١) يوغرطة هو بطل نوميديا (الجزائر القديمة) الذي حارب

الرومان بشجاعة ولكنهم في النهاية اسروه فمات في احد سجون رومة . اما الفاطمي فهو بطل معركة توربواتي (٧٢٢) ضد الفرنجة بقيادة شارل مارنل .

العربية بهذا المعنى ليست حركة عنصرية ولا طائفية . أنها ، ببساطة واختصار ، حركة قومية ، دفاعية ، انسانية . ولكن ما هو الوطن العربي ؟ انه ليس المنطقة الجغرافية التي حددها السياسيون فقط ، وليس الحدود التي تظهر في السعار « من الخليج الى المحيط » فحسب ، ولكنه يشمل جميع المناطق « الناطقة بالضاد » التي يؤمن أهلها بالقومية العربية ، بناء على التعريف السابق ، باعتبارها حره قومية بضاليه انسانية . فلو اعترفت صوماليا ، مثلا ، بان تاريخها ، ولغتها ، وحضارتها ، ومصالحها ، ومصيرها ترتبط جميعا بالامه العربية لاصبحت جزءا من الوطن العربي .

غير انه من الواضح ان القومية عاملة بمفهومها الحديث لم تظهر الا بعد الثورة الفرنسية ، ولم تنتشر وتنفذ في اوروبا الا بعد وحدتي المانيا وايطاليا . ولم تتخذ شكلا ايجابيا في العالم الثالث الا بعد الحرب العالمية الاولى . اما القومية العربية فقد ظهرت ، على الاقل بناء على التعريف السابق ، في مقاومة الشعب العربي في الجزائر للاحتلال الفرنسي اي منذ ١٨٣٥ .

٣ - المغالطات واسبابها

والحق ان اصحاب النظرية الشائعة في تاريخ القومية العربية يذكرون عدة مظاهر يرونها تعبر عن هذه الحركة . ولكنه يجب الاعتراف بان معظم هذه المظاهر لم يكن قومية في شيء ، وذلك للأسباب التالية : (١) لم تكن الثورة الوهابية سوى حركة دينية رجعية هدفها تطهير الدين لا وحدة العرب ضد الاجانب . (٢) لم تكن مغامرات محمد علي سوى خدمة لفرنسا وطموح شخصي لتدعيم أسرته لا خدمة للقضية العربية . (٣) ان المنظمات السرية التي ظهرت في المشرق العربي خلال القرن الماضي قد كونتها او حمتها ، في اغلب الاحيان ، الجمعيات التبشيرية الاجنبية لضرب الخلافة الاسلامية المتداعية وتثبيت اقدام الامبريالية الغربية . ومن المعروف انه قد كان لكل من روسيا ، واميركا ، وبريطانيا ، وفرنسا ، والبابوية ، جمعيات تبشيرية متضاربة المصالح والاهداف في المشرق الادنى (٢) . (٤) ان ثورة الشريف حسين كانت ثورة اقطاعية لا قومية . ومن ناحية اخرى فقد كانت هذه الثورة في حد ذاتها كسبا للاستعمار والصهيونية لا للعرب كما اثبتت احداث ما بعد الحرب .

ولكن اصحاب النظرية الشائعة في تاريخ القومية الغربية يصرون على ان هذه الحركة قد ظهرت في القرن الماضي بالشرق العربي كرد فعل ضد الحكم التركي . وهم لذلك يصفون اضطهاد الاتراك (لا العثمانيين) للعرب .

(٢) من شواهد ذلك مغامرات محمد علي ، وحرب القرم ، وازمة

لبنان . ففي جميع هذه الاحداث لعبت كل جمعية تبشيرية دورها لخدمة مصالح الدولة المعنية في المنطقة .

ويعتبرون ثورة الشريف حسين ثورة عربية صميمة ضد النظام التركي الدخيل .

ورغم ان هذه النظرية شائعة فهي غريبة حقا . فهي من ناحية يبالغ في وصف اضطهاد الاتراك للعرب ولكنها سحبت عن اضطهاد الاجانب الاخرين لهم . وهي من ناحية اخرى تركز على مقاومة العرب لهؤلاء الاتراك ولكنها في نفس الوقت تهمل مقاومة العرب للاجانب الاخرين . وهكذا ، فنصاا الشعب العربي في مصر وسورية ضد نابوليون ، وقباج الشعب العربي في الجزائر وبنس والمغرب للاحتلال الفرنسي والاسباني ، وجهاد الشعب العربي في مصر والسودان ضد الاستعمار الانكليزي - لا يذكره اصحاب النظرية السائدة مظهرا من مظاهر الثورة العربية التي دامت في جميعها بتجاوب على الصعيد الشعبي رغم انها دامت بغير اى التنسيق على الصعيد القيادي .

واذن ، ما اسباب هذه المغالطات التاريخية ؟ من الممكن تلخيصها في النقاط التالية . (١) التعريف المغرض بين المشرق العربي والمغرب العربي على اساس النظرية الاستعمارية التي تزعم بان المغرب العربي « ينتمي » الى الحضارة العربية ولكنه لا يتفاعل معها . (٢) النظرية الاستعمارية التقليدية التي تعتبر الحكم الاوروبي دائما منفذا ومتعفا ، اما الحكم الشرقي فهو دائما اضطهادي ومتخلف . (٣) الصمت على الثورات العربية ضد الاستعمار الغربي وتجريدها من الصبغة القومية . (٤) التركيز على اعتبار القومية العربية رد فعل ضد الحكم التركي فقط . (٥) تضارب مصالح الدول الاجنبية في المشرق الادنى واهمية المشرق العربي دون المغرب العربي من الناحية الاستراتيجية . (٦) الفكرة التي روجها الاستعمار وقبيلها المؤرخون الى وقت قريب ، وهي ان الجزائر كانت «جزءا» من فرنسا . (٧) اقليمية وغموض بعض الحركات القومية ابان ظهورها . كل هذه العوامل ادت الى التفسير الخاطئ لمكان وزمان واسباب ظهور القومية العربية . ومن سوء الحظ ان هذه المغالطات كانت وما تزال تشيع في تاريخ العرب الحديث .

٤ - حمدان خوجة والقومية العربية

يمكن اعتبار حمدان خوجة رائدا للقومية العربية لثلاثة اسباب : الاول انه اول مثقف عربي قد حاول اعطاء تعريف للقومية العربية بمفهومها الحديث . الثاني انه اول مثقف عربي نظم حزبا سياسيا قوميا لمعارضة الاحتلال الاجنبي وتحرير جزء مفتصب من الوطن العربي . الثالث انه اول مثقف عربي نفاه الاستعمار من ارض ابيه واجداده ، بعد ان حاكمه وصادر املاكه ، لأسباب سياسية قومية . ولكن من هو حمدان خوجة ؟ وكيف ادى هذه الرسالة ؟

اسمه الكامل هو سي حمدان بن عثمان خوجة . ولد بالجزائر من اسرة عربية عريقة سنة ١٧٧٣ ومات منفيا

في اسطنبول حوالي سنة ١٨٤٥ . تثقف خوجة بالجزائر على يد والده ، عثمان ، الذي كان حينئذ استاذاً في القانون . وفي مطلع القرن التاسع عشر سافر الى المشرق العربي ، واسطنبول ، والبلقان ، وفرنسا حيث قضى أكثر من عشر سنوات خارج الجزائر . له مؤلفات في التاريخ والأدب منها كتابه المشهور « المرأة » و « اتحاد الأدباء » و « المذكرات » . ومعظم إنتاجه قد ترجم إلى الفرنسية التي كان هو نفسه يحسنها .

لعل حمدان خوجة أول مثقف عربي ينال له التنقل في عواصم أوروبا التي كانت في مطلع القرن الماضي ملتقى شعارات الثورة الفرنسية ، وميدان معارك لحروب نابليون ، وحفلا خصيبا للقوميات النامية . فلا غرابة ، أن نجده قد نال في كتاباته بآثاره اليونانية ضد الخلافة ، والثورة البولندية ضد روسيا ، والثورة البالجيكية ضد هولندا ، والثورة الإيطالية ضد النمسا . بل أن خوجة قد تأثر وأعجب ببعض النظم الديمقراطية في أوروبا حيث يقول في كتابه (المرأة) - « لقد عشت في أوروبا وتذوقت تمار الحضارة ، واني أعد نفسي من بين أولئك الذين يعجبون بالسياسة التي تتبعها بعض الحكومات هناك » .

أن هذه الثقافة الواسعة قد ساعدت خوجة على تنظيم المقاومة ضد الاحتلال الفرنسي . فقد شكل هو وزملاؤه - أحمد بو ضربة ، ابن مرابط ، حمدان آغة ، إبراهيم بن مصطفى باشا ، ابن عمر ، والاخوان تركية - حزبا قوميا تحت اسم (اللجنة المغربية) التي لعلها كانت أول منظمة سياسية قومية في تاريخ العرب الحديث . بدأت هذه اللجنة تعمل في الجزائر بقيادة خوجة ، ولكن بعد حلها من طرف السلطات الفرنسية واضطهاد أعضائها، انتقل قادتها إلى باريس نفسها عام ١٨٣٣ حيث نظموا حملات صحفية وبرلمانية ودعائية هدفها تحرير الجزائر . وقد حرر خوجة وزملاؤه برنامجا سياسيا يتلخص في النقاط التالية : (١) استقلال الجزائر . (٢) جلاء القوات الاستعمارية عنها . (٣) الاعتراف بالقومية العربية في الجزائر على أساس أن الشعبين الجزائري والفرنسي لا ينتميان إلى حضارة واحدة . (٤) إطلاق سراح المساجين السياسيين . (٥) الكف عن التدخل في الشؤون الداخلية للجزائر . (٦) تعيين لجنة تحقيق تتكون من الجزائريين والفرنسيين لبحث الوضع الناتج عن الاحتلال .

ولكي يعطى لهذا البرنامج الطابع الشعبي ، فوض الجزائريون خوجة متحدثا رسميا باسمهم لدى السلطات الفرنسية . وقد أدى خوجة هذا الدور بامانة فكتب أولا « المرأة » الذي شرح فيه الوضع السياسي والاقتصادي والعاطفي للشعب العربي في الجزائر ، وارسل مذكرة خاصة إلى لجنة التحقيق التي عينتها فرنسا عام ١٨٣٣ ، كما بعث برسالة إلى الملك الفرنسي لويس فيليب جاء فيها « أن للجزائريين الحق في التمتع بنفس الحرية وجميع

الفرص التي يثمتع بها الأوروبيون » ولكن مساهمة خوجة لا تتمثل فقط في نضاله السياسي لتحرير الشعب العربي في الجزائر بل أيضا في تعريفه الرائد للقومية حيث عرفها بأنها شهامة (Amour - propre) أمة قامت ترد العدوان الذي يهددها في لغتها ودينها وعاداتها وتقاليدها ووجودها . وهكذا كتب في مذكرته إلى لجنة التحقيق الفرنسية (١٨٤٤) يقول أن بين الشعبين الجزائري والفرنسي حواجز لا يمكن اجتيازها لانهما لا يتحدثان نفس اللغة ، ولا يدينان بنفس الدين ، ولا يمارسان نفس العادات ، ولا يؤمنان بنفس التقاليد . وقد قارن خوجة بين الشعب العربي في الجزائر وبين اليونانيين والبالجيكين والبولنديين . وقال بانه اذا كان من حق هؤلاء أن ينالوا الحرية والاستقلال (كما كان يعتقد الفرنسيون) فانه من حق عرب الجزائر أن يحصلوا على نفس الحقوق . بل لقد تحدى خوجة أعضاء لجنة التحقيق (التي كانت مكونة من فرنسيين فقط) فقال « ان الدم الذي يجري في عروق الجزائريين له نفس الحرارة التي في دمكم » مشيرا بذلك إلى رغبة الشعب العربي في الجزائر في الحرية والخلاص .

والى جانب مبدأ « الجزائر للجزائريين » أو « الوطن العربي للعرب » الذي نادى به خوجة فلا شك أن دعاة القوميتين العربية والاسلامية سيجدون فكرة رائدة في قوله « لقد درست خلال اسفاري مبادئ الحرية الأوروبية التي كانت تقوم على قاعدة الحكم الديمقراطي والجمهوري فوجدت أن تلك المبادئ لا تختلف في جوهرها عن تشريعاتنا ... فلو درس الديمقراطيون الأوروبيون قوانيننا وعدالة نظمنا لامكننا أن نجد فيهم مساعدين بدل خصوم مثلما هو واقع الآن » . ولعل حمدان خوجة كان أول من اتهم الأتراك بالانحراف عن مبادئ الحكم الديمقراطي . كما يشير بالفكرة التي لم تصبح شعبية إلا بعد أكثر من نصف قرن وهي أنه ليس هناك تخاصم بين الاسلام والحضارة الحديثة .

لماذا، إذن ، لا يظهر اسم خوجة من بين رواد القومية العربية ، أن لم يكن هو رائدها ؟ ولماذا لا تظهر حركته ضمن الحركات التي حاولت التخلص من الاستعمار ، أن لم تكن حركته هي الرائدة ؟ ولماذا يهمل مؤرخو القومية العربية مقاومة الشعب العربي في الجزائر للاحتلال الفرنسي ؟ لعل هؤلاء المؤرخون يؤمنون بما كانت تؤمن به فرنسا وهو أن الجزائر كانت « مقاطعة فرنسية » . ولعلهم يؤمنون بما كان يؤمن به الاستعمار وهو أن القومية العربية كانت رد فعل ضد الحكم التركي فقط (٣) .

(٣) كل النصوص والاشارات الخاصة بخوجة مأخوذة من مقال الاستاذ جورج يافر G. Yver عنه في « المجلة الافريقية Revue Africaine » المجلد ٥٧ ، سنة ١٩١٣ ، ص. ٩١ - ١٢٨ . وهذا المرجع يحتوي على « مذكرات » خوجة ايضا .

٥ - الامير عبد القادر والقومية العربية

ولعل النص التالي يعطي فكرة عن نضال الامير العربي . ومن الجدير بالذكر انه يردد فيه كلمة «رومي» التي كان يقصد بها الاجنبي . ومن المعروف ان كل قومية اصيلة تقوم على التفريق بين معنى المواطن والاجنبي، وهي هنا «العربي» و «الرومي» . لنستمع اليه يخاطب عرب الجزائر سنة ١٨٤٦ :

« لقد اصبحتم الان تحت سلطة رومي ، يقاضيك رومي ، ويدبر شؤونكم رومي . لقد داس الرومي حرمه مساجدكم ، واشترى اعراض نساكنكم ، واستولى على اجود اراضيكم واعطاها الى قومه .

لقد حان موعد استفاقتكم ! نبوا جميعا واستجيبوا لندائي ! ... ان الله قد وضع سيفه المتهب في يدي لنمض جميعا الى الامام ونرو حقول وطننا بدماء المعتدين ! » (٤) .

ولم يكن الامير سيد سيف فقط ، لقد كان مفكرا ومؤلفا . ومن كتبه « ذكرى العاقل » و « وشاح الكتائب » وغيرهما . كما كان شاعرا فحلا . وان كل مؤرخ للقومية العربية لا يشير الى فخره بالعرب والتفني بالعروبة (وهي سمة القومي الاصيل) يغمطه حقه . ولعل الشعر التالي يعكس هذا الاتجاه . ومن الجدير بالذكر انه قد قال هذا الشعر في النصف الاول من القرن الماضي ، اي خلال حروبه ضد الاجانب :

لنا في كل مكربة مجال
ومن فوق السحاب لنا رجال
ورثنا سؤددا للعرب يبقى
وما تبقى السماء ولا الجبال
فبالمجد القديم علت قريش
ومنا فوق ذا طابت فعال

(٤) نوت هذا النص جريدة التايمس The Times

الانكليزية في عددها الصادر بتاريخ ١٩ مارس ، ١٨٤٦ ص ٣ .

صدر حديثا

ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين

تأليف

السيد ابي الحسن علي الحسني الندوي

الطبعة السادسة من هذا الكتاب القيم

الناشر : دار الكتاب العربي - بيروت

بالمقارنة الى حمدان خوجة فان الامير عبد القادر معروف لدى عدد غير قليل من القراء . ولكن المعروف عن الامير حتى الان هو انه حارب الفرنسيين في الجزائر بلا هوادة خلال ١٨٣٢ - ١٨٤٧ . وانه قد ارغم في النهاية على التسليم . ولكن بدل ان يسمح له بالهجرة الى المشرق العربي ، كما اشترط حين التسليم ، اخذه عدوه الى سجن (امبواز) في فرنسا حيث قضى خمس سنوات (١٨٤٧ - ١٨٥٢) ، ولم يطلق نابوليون الثالث سراحه الا بعد تدخل الراي العام الاوروبي ، بما في ذلك اللورد لندن ديري الانكليزي . وبعد اطلاق سراحه ذهب الى سورية حيث مكث الى وفاته عام ١٨٨٣ . ويعرف القراء ان الامير قد تدخل لاصلاح ذات البين في ازمة لبنان عام ١٨٦٤ التي خلقها الاستعمار ، وانه كان موضع احترام العرب والاوروبيين على السواء لشجاعته وشهامته ونضاله .

كل هذا معروف عن الامير عبد القادر ، ولكن الذي لا يعرف عنه حتى الان هو دوره البطولي في الدفاع عن القومية العربية وتدعيمها . فقد كان الامير عربيا قحيا يلقب بالهاشمي حفاظا على نسبه . سافر قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر الى المشرق العربي ، صحبة والده محيي الدين ، حاجا ومتعرفا فزار خلال رحلته الحجاز وسورية والعراق ومصر . وقد كان محمد علي ، والي مصر عندئذ ، من بين الذين قابلوا الامير ورحبوا به . ولكن حين اصبح الاحتلال الفرنسي خطرا على الشعب العربي في الجزائر اعلن الامير الجهاد (اي قبل ان يعلنه الشريف حسين بحوالي قرن) ضد الغزاة الاجانب . وقد بايعه الشعب اولا كسلاطان للجزائر ثم اتخذ لقب امير المؤمنين وخليفة المسلمين . والحق ان هذا لم يكن مجرد تلقب شكلي ، فالتاريخ يذكر له انه شكل اول حكومة عربية ديمقراطية في الجزائر ، ونظم جيشا شعبيا ، واتخذ له جميع مؤهلات السيادة التي اعترفت له بها فرنسا نفسها مدة من الزمن .

ليس الهدف هنا هو سرد تاريخ الامير عبد القادر ونضاله ضد الاحتلال الاجنبي، ولكن الهدف هو ربط هذا التاريخ والنضال بحركة النضال العربي القومي . فاذا تذكرنا حالة الوطن العربي خلال النصف الاول من القرن الماضي نجد ان الامير بحق رائد من رواد القومية العربية بمفهومها الحديث . فقد كان يدافع عن فكرة هي الحرية وعن حضارة هي التراث العربي الاسلامي ، وعن ارض كانت ، وما تزال ، جزءا لا يتجزأ من الوطن العربي . كما اعلن الامير الجهاد ضد الاجنبي الفاصب ، ونادى بالتضامن القومي من اجل الخلاص . وقد كانت خطبه ونداءاته واشعاره تعبر عن هذا الاتجاه اصدق تعبير . كل ذلك في وقت لم يكن فيه العرب قد استفاقوا للخطر الذي كان يهددهم في جزء من وطنهم الكبير .

الحرز

هذا الرماد الصامت الغافي

متى يفوه ؟

هذا الذي يخفي وراء ظله الاشياء والوجوه

منى يقولها صريحة ؟ « لا فض فوه »

متى شرارة من فمه تتوه ؟

غموضه ، وصمته ، وصبره ، يأكلني

اصراره يقهرني

يمشي معي اثنى ذهب

لم يكن يتركني

يوقظني في الليل كي يسألني

من أنت أيها التراب ؟

وأي طفل الذي أسلمته بالأمس للغراب ؟

وأي حلمك الذي زرعه في النجم ثم غاب ؟

وأي ما حصده من رحلة الشباب ؟

سرا

سراب ..

هذا الذي يطل قاتما من العيون

وخلفه غمامة داكنة من الظنون .

ماذا ؟ وما يكون ؟

عبد العزيز المقالح

صنعاء

ومننا لم يزل في كل عصر

رجالاً للرجال هم الرجال

أي عربي يعرف هذا الشعر ثم لا يشطح به الخيال إلى أيام فريش ومجد الأمويين وعز العباسيين ! وأي فاضل يعيب عنه ما في هذا الشعر من أفكار قومية وسياسية ! ومع ذلك لا يجد اسم الأمير يظهر حتى من بين المساهمين في بناء القومية العربية حين نقرأ كتابات أصحاب النظرية التاريخية الشائعة .

بالعكس ، ان بعضهم يفيض في الحديث عن دور محمد علي في هذا الموضوع رغم انه كان يحارب من أجل قضية تختلف تماما عن القضية التي كان يحارب من أجلها الأمير عبد القادر . فقد كان محمد علي اجنبيا بينما كان الأمير عربيا أصيلا . كان الاول يحارب من أجل تثبيت الاسرة العلوية بينما كان الثاني يناضل لانتقاد شعب عربي . كان محمد علي يوجه ضرباته للخلافة الإسلامية بينما كان الأمير يحارب الغزاة الاجانب . كان الاول مؤيدا من طرف دوله او دول اجنبية بينما كان الثاني مؤيدا من الشعب العربي فقط . والحق ان التاريخ الحديث قد اعطى لكل من الرجلين المتعاصرين ما يستحقه . فقد انتهى محمد علي واسرته رغم الهاله التي احاطه بها مؤيدوه ، خصوصا الاجانب . اما الأمير عبد القادر فقد خلد كبطل عربي ناضل الاستعمار الذي هزم شخصه ولكنه لم يهزم روحه ولا ذكراه .

٦ - خاتمة

ان اهم نتائج هذا البحث تتلخص في النقاط التالية:

(١) ضرورة مراجعة النظرية الشائعة عن تاريخ القومية العربية . (٢) وجوب بحث القضايا العربية بطريقة شاملة متكاملة سواء حدثت في المشرق العربي او في المغرب العربي . (٣) حتمية تفسير القومية العربية على انها رد فعل عربي ضد الخطر الاجنبي سواء كان هذا الخطر شرقيا او غربيا . (٤) ما دامت الجزائر اول جزء يقطعته الاجانب من جسم الامة العربية ، فان مقاومة الشعب العربي هناك تعتبر اول مظهر من مظاهر القومية العربية بمفهومها الحديث . (٥) ضرورة وضع حركة النضال السياسي لحمدان خوجة والنضال العسكري للأمير عبد القادر في مكانها من تاريخ القومية العربية على اساس انها حركة رائدة على الصعيدين العقائدي والاجماهيري .

بذلك تتطهر الحركات العربية الثورية من زيف الاستعمار الذي اعطى لكل حركة لونا ، وتلتقي جميعا على المستوى القومي ، مجتازة كل الجواجز المكانية والزمانية المصطنعة ، لكي تساهم في بناء الامة العربية الموحدة وتؤدي رسالتها الانسانية .

ابو القاسم سعيد الله

الولايات المتحدة الاميركية

استاذ التاريخ بجامعة ويسكنسن

ندوة « الآداب »

الجديد في الرواية العربية

المشاركون : الدكتور عبد القادر القط والدكتور شكري عياد والاستاذ احمد عباس صالح والدكتور احمد كمال زكي
اعداد ابراهيم الصيرفي

د . عبد القادر القط :

لكي نعرف حدود هذا السؤال لابد اولاً ان نفهم المقصود من الجديد . هل هو الجديد الجيد ؟ أي هل ظهرت عندنا في السنوات الاخيرة اعمال روائية جديدة جيدة ، ام المراد هو ، هل ظهرت لدينا اشكال فنية جديدة في الرواية ؟ فاذا كان المقصود هو المعنى الاول ، فلا شك انه قد ظهرت لدينا كثير من الاعمال الجديدة في فن الرواية في السنوات الاخيرة . لكن اعتقد ان هذا ليس المقصود بالسؤال بتمامه . لاننا في الندوات السابقة ، ناقشنا القضية من حيث الاشكال الفنية ، من حيث فنية العمل الادبي نفسه ومن هنا يتردد المرء في الاجابة على هذا السؤال . لانه في الواقع ، من وجهة نظري لا اعتقد ان هناك جديداً ، في الرواية العربية ، يمكن ان يسمى جديداً بحق من الناحية الفنية . صحيح ان هناك بعض الخروج على الاشكال التقليدية المألوفة في روايات الاستاذ نجيب محفوظ الاخيرة ، حيث لايهم كثيراً بالصورة المألوفة للبناء الفني ، والاحداث المألوفة ورسم الشخصيات . والسياس الزمني وغير ذلك . ولكنه مع ذلك لا يخرج تماماً على هذا الاطار ، وانما يعلق بشيء من الحديث النفسي او بشيء من الخروج على منطق الاحداث او منطق الكلام . لكنه لا يعتبر ، كما قلت ، خروجاً على فنية الرواية . والذي يجعل بعض الناس يرون ان روايات الاستاذ نجيب محفوظ الاخيرة جديدة ، انهم يقيسونها برواياته القديمة . وهذه كما هو معروف ، كانت منقلة بالاحداث المادية والشخصيات الكثيرة المتطورة المشابهة لمصائر وحافلة بكل المقومات التقليدية للرواية في صورتها القديمة المعروفة . فحين نقاس اعمال نجيب محفوظ الجديدة بهذه الاعمال القديمة الكبيرة ، حين نقاس اعماله حتى في الحجم نفسه ، نستطيع ان نعتبر ان هناك شيئاً جديداً عنه . لكن كما قلت هو شيء جديد نسبياً .

اما بالقياس الى ما تم في هذا الفن في العالم ، فنحن ما زلنا مسبقين الى اشكال جديدة لم نصل اليها . وما زلنا ندور حول الاشكال القديمة بدرجات متفاوتة .

احمد عباس صالح :

انا في الحقيقة مع الاستاذ عبد القادر القط في اننا سنتكلم عن الجزء الثالث الذي اثاره عن الجديد من حيث الشكل . بالنسبة للاستاذ نجيب محفوظ كان يوجه له دائماً سؤال هو : هل تغير طريقتك القديمة ؟ او هل تعمل في الرواية شيئاً جديداً ؟ فكان يقول : ابداً . انا لا اعمل بجديداً في الرواية ، انما هو الموضوع الذي يفرض اسلوباً معيناً . وكلما كان الموضوع يوجهني وجهة مختلفة عن الروايات السابقة ، فانما اتجه اليه . وبهذه المناسبة ، وجه اليه سؤال عن روايته الاخيرة ، « ثرثرة فوق النيل » فقال انا اكتب رواية واقعية عادية . رواية فرغ منها بالفعل بعد « ثرثرة فوق النيل » . اذن فالاستاذ نجيب محفوظ لم يدع انه يعمل شكلاً جديداً للرواية . وموقفه ، واعتقد انه موقف صحيح ، ان المسألة ليست شكلاً جديداً او قديماً ، لانه حتى الرواية الجديدة في اوربا وخاصة في فرنسا نابعة من فكر جديد . فلسفة جديدة لقيت وسيلة للتعبير عنها في شكل فني معين ، فلسفة تريد

مثلاً ، ان نهبط من قيمة الانسان الذي رفعتها الفلسفة الوجودية الحديثة . اي ان كل الفلسفة الحديثة وخاصة في فرنسا بالذات ، جعلت الانسان محور الكون . وهذا موقف انساني عظيم لاجدال . لكن هؤلاء الكتاب الجدد طلوعوا بما يسمى الفلسفة الشيئية باعتبار ان الكون مستقل تماماً عن الانسان ، ولادخل لتصورات الانسان وادهامه عن وجود الكون ، بمعنى انه متصوره ورائيه فهو موجود بهذا الطريقة . الكون موجود بغض النظر عن الانسان ، ومستقل عنه ، سواء وجد هذا الانسان ام لم يوجد . وعلى هذا الاساس من الفلسفة بدأوا يتجهون انجاهاً فنياً جديداً في شكلهم التعبيري ، وهو الاهتمام بالاشياء اهتماماً كبيراً . كما انير كثير من النقاش حول هذه الظاهرة في الرواية الجديدة : لماذا اهتم كتاب الرواية الجديدة بالاشياء دون اهتمام كبير بالعلاقة بين هذه الاشياء وبين الانسان ، بل بالغاء هذه العلاقة كلها استطاعوا ذلك ؟ الى جانب ذلك ظهرت في الرواية عدة افكار جديدة نتيجة لنمو فن السينما باعتباره تصويراً ونجسيدا للاشياء بالصورة . وباختصار : هناك كلام حول مدرسة الرواية الجديدة في فرنسا ، وان اخلف كتاب الرواية بعضهم عن البعض الآخر . هذا تقريبا هو المحور الاساسي في فن الرواية الجديدة .

والرواية الجديدة لم تنجح . وكاتب الرواية الجديدة لم يقل انه سيكتب شكلاً جديداً ، انما انى التجديد في الواقع ، لان لدى الكاتب فكراً جديداً ، او وجهة نظر جديدة عن العالم هي التي تملئ عليه الشكل الذي يعبر عنه . ولو رجعنا لكلام الاستاذ نجيب محفوظ الاول ، وهو ان الموضوع هو الذي يحدد الاسلوب عنده ، ولو رجعنا لاعماله ، من هذه الرواية ، لوجدنا ان فيها بالفعل تجديداً اي ان الاستاذ نجيب محفوظ في رواياته التي نسميها الواقعية القديمة كان رجلاً محايداً ، ليست له وجهة نظر ، او لم يعش على وجهة محددة . فكان يعرض قصصه وشخصياته واحداثه بالاسلوب التقليدي ، الذي هو انسب الاساليب للحياة وهو اسلوب المدرسة الواقعية . فلما بدأ يتخذ رأياً وتصيح له مشكلة ذاتية واضحة ، لانه لا يوجد كاتب في الدنيا يكتب الا وله مشكلته ، لكن هذه غدت مهيمنة على تفكيره ، بدأ بالفعل ينحج الى الكتابة الجديدة التي ظهرت في رواياته الحديثة ، ابتداء من رواية « اولاد حارسا » حتى « ثرثرة فوق النيل » . فما هو الجديد فيها ؟ الجديد هو موقف الكاتب . والجديد دائماً في شكل من الاشكال هو موقف الكاتب . اذا تغير هذا الموقف تغيراً كبيراً فان الكاتب لا يستطيع ان يعالج موضوعه الجديد الا بشكل جديد . فالاستاذ نجيب محفوظ بدلاً من اهتمامه الاول بالعرض الموضوعي ، ووصف الشخصيات ودراساتها دراسة موضوعية اصبح مهتماً بالفكرة حين يكتب . وكل الروايات الاخيرة له رواية فكرة اساساً ، الا انه لتراثه وخبرته وحصيلته من الواقعية ، يؤسس فكرته دائماً على اساس من الواقع . هذا الموقف الجديد جعل اسلوبه جديداً ، مختلفاً عن الرواية القديمة ، سواء ببناء الشخصية ، حيث لم تعد الشخصية عنده كما كانت في قصصه القديمة ، شخصية نامية ، من الممكن ان تكون من زاوية واحدة ، او ان تكون رمز الفكرة الى حد ما . اي ان الاهتمام بالحفر والتشكيل والدقة من كل الزوايا ، كما في فن الواقعي ، لم يعد ظاهراً في روايات الاستاذ نجيب محفوظ . الاهتمام بمنطقية بناء الرواية لم يعد هاماً بشكل خطير الا من حيث خدمته للفكرة المراد التعبير عنها :

من هنا نستطيع ان اقول ان الاستاذ نجيب محفوظ أي بإضافة جديدة وبشيء جديد في الرواية العربية . لان الرواية العربية لم يكن مشغولة بأفكار ، تلك الافكار التي اتخذها الاستاذ نجيب محفوظ ، افكار خاصة بالمشكلة الفلسفية والمشكلة الاجتماعية او الربط بين المشكلتين . كانت الرواية عندنا تدور في نطاق اجتماعي قريبا ، فبـل ان يتجه الاسناد نجيب محفوظ هذا الاتجاه . واذا فقد أي في الرواية بجديد ، ولأهمية لان يكون هذا الجديد في الشكل أو في الموضوع ، لانه ما دام الموقف جديدا فلا بد أن يكون الشكل جديدا . وهذا ما أريد ان افرده .

د . شكري عياد :

لي ابتداء ملاحظة بين فوسين ، ثم اسنمر في حديث صلة التسلل بالفكرة . الصعوبة في مناقشة مثل هذه الامور ، اننا نضطر الى اتخاذ موقف ما بين الواقعية وبين الطموح . هل نحن نسجل الجديد زمنيا ؟ ما حدث من تغيرات او اتجاهات اختلفت عن الاتجاهات السابقة مثلا نستطيع ان نقول نحكما ، هل اتجهت الروايات في السنوات العشر الاخيرة اتجاهات مخالفة للعقد السابقة لها ؟ ونستطيع ان نغير التحديد اذا شئنا ، هذا هو الموقف الواقعي ، وسنسلم بأي اتجاه ظهر . وحتى لو كان اردنا الى بعض اشكال القديم سنسجله ، وفي هذه الحالة نكون انما نسجل الموجود . والموقف هو : بماذا نفيس الجديد ؟ الاتجاه الذي ارى ان الاخوان قد اتجهوا فيه هو : هل الرواية العربية في مصر اضافت في الفترة الاخيرة شيئا جديدا بمفهوم الجدة في فن الرواية العاليه ؟ ولا بأس بان نطرح داخل هذا النطاق ، وان كنت ارى أنه لا بد من الإشارة الى ان المسألة ليست مسألة بكنيكية فحسب ، ولا تتعلق فقط ببعض الكتاب الكبار الذين اتفقوا فثهم ، ربما اكبر من غيرهم ، فيدخل فيها أيضا كل الاعمال الادبية التي تجد نوعا من الصدى . وفي هذا لا بد من تسجيل انه الى جانب الاتجاه الجديد الذي سنتناوله بعد قليل بمزيد من التفصيل ، عند نجيب محفوظ ، الى جانب هذا بلا شك كما لاحظ الدكتور لويس عوض ، شيء من الرجعة الى الاتجاه الرومانسي ، نلاحظه مثلا في رواية مثل رواية « المستحيل » لمصطفى محمود ، ومحاولات لمزج الافكار العلمية والفلسفية او استغلالها في صور روائية مثل محاولة مصطفى محمود في روايته « الصنكوت » وهناك ايضا لون في كتابة فتحي غانم في رباعيته « الرجل الذي فقد ظله » ، ويخيل الي انها مختلفة عن روايته « الجبل » بمعنى ان رواية « الجبل » واقعية صرف بادق معاني الواقعية ، في حين ان في « الرجل الذي فقد ظله » ، في بعض اجزائها على الاقل ، اتجاهها رومانسي في استبطان الشخصيات بشيء من التعاطف ، وتصور تجاوز الخير والشر في شخصية البطل الرئيسي في الرواية . وهذا تصور رومانسي بلا شك تحاول الرواية ان تخدمه . لا بد ان اسجل هذا موضوعيا . ثم بعد ذلك يمكن ان نتقل الى التجديدات التكنيكية الواضحة وارتباطها بالتجديد الفكري ، او تغير المضمون الفكري عند كاتب بارز ، ونستطيع ان نقول انه مثل للتحويلات الجارية في فن الرواية الجارية عندنا وهو الاستاذ نجيب محفوظ .

كلام الاستاذ احمد عباس صالح ان التغير التكنيكي مرتبط بتغير الكاتب فكريا ونحوه من مسجل واقعي محايد ، الى كاتب صاحب فكرة ، كلام صحيح ، لكنه عام . فمثلا الاستاذ توفيق الحكيم كانت لديه دائما فكرة تهيم على فنه ، لافي مسرحه فحسب وانما في روايته « عودة الروح » ايضا . فكرة الكل في واحد ، والبحث القومي ، وتلك الامور التي تشمل من الامة الى الاسرة الصغيرة التي عاش فيها محسن . وكذلك في « عصفور من الشرق » فكرة الشرفية والقرية . المسألة هي ان الوعي او النظرة الى الوجود قد تغيرت من العصر الذي كان يكتب فيه الاستاذ توفيق الحكيم والعصر الذي يكتب فيه الاستاذ نجيب محفوظ . والذي اريد ان اشير اليه بشدة ، هو ان ما بدا من كلامنا الان من ان التغير الذي يحدث عندنا لا يزال تغيرا متواضعا ، سببه ان افتحنا لمشاكل الفلسفية لا يزال ، هو ايضا ، افتحاما متواضعا . ونحن لانستطيع ايدا ان نفصل الواقعية عن الوضعية المنطقية كفلسفة ، ولا ان نفصل الادب

الوجودي عن الفلسفة الوجودية ، وهكذا . ليس من الضروري أن يكون كتاب القصة فلاسفة مثل سارتر مثلا ، ولكن نتأجهم ينمو في جو الفلسفة ، ونعكس هذه الفلسفة على اعمالهم وتهيمن على وجهة نظرهم الى الحياة ونملى عليهم طريقة معينة في معالجة الحياة روائيا . اما نحن فمازلنا نعتبر ان الفلسفة مشكلة متخصصين وانها بعيدة عما ينبغي ان يهتم به المفكر العادي ، ولا اقول الرجل العادي . وهذا شيء اعبره مسئولا عن اننا لم يتم لدينا بعد . تطور فكري كذلك التطور الفكري . ومن هنا فان التطور الفكري الذي حدث للاستاذ نجيب محفوظ يصبح غامضا بالنسبة لنا كقائد ، ولعله غامض بالنسبة للكاتب ، وفي النهاية يفقد الانحزام بينه وبين التكنيك او الصنعة الروائية ، شيئا ناتجا عن عملية تحسس وتجربة ومحاولة وخطا ، وقد يكون جانب الصواب فيها اكبر من جانب الخطا . لكن ليس فيها نمكن العازف انه لا يستطيع ان يعالج الواقع ويحدد موقفه منه كإنسان ، الا اذا تناول بهذه الطريقة المعينه . وهذا يجعلنا بالطبع ، مستعدين للخضوع لتيارات اوربية وان تسنورد ونبدأ فننزل بالشكل في كثير من الاحيان عن الموضوع وبأخذ في البحث عن القيم والاشياء التي لا قيمة لها الا انها مبتكرة او تجريدية ، ولكنها لا تحتوي اية قيمة جوهرية . هذه ملاحظات عامة . اذا صحت فقد نتقدم في المناقشة على اساسها .

د . احمد كمال زكي :

سأبدأ من النقطة التي توقف عندها الدكتور شكري عياد ، او من النقطة التي يتكلم فيها عن ان التغير الذي حدث في الرواية الجديدة عند طائفة من الفنانين تغير مواضيع وانا غير موافق على كلمة متواضع هذه كل الموافقة . انما نستطيع ان اقول انه تغير محدود على اساس ان هؤلاء الفنانين الذين ينحون الى القصة الجديدة محدودو المدد ، الاستاذ نجيب محفوظ واثان او ثلاثة .

د . عبد الفادر القط :

لا . من حيث العدد هناك كثيرون .

د . احمد كمال زكي :

اذا عقدنا مقارنة : من اكثر ؟ كتاب الشكل التقليدي أم هؤلاء الذين يكتبون بالطريقة الجديدة ؟ كتاب الطريقة التقليدية وطريقتهم هي السائدة الان في مصر ، وفي الشرق العربي بصفة عامة .

د . عبد الفادر القط :

كل كتابنا يكتبون بالطريقة التقليدية .

د . احمد كمال زكي :

كتاب الطريقة الجديدة محدودو العدد اذا فیسوا بكتاب الطريقة التقليدية ، وهذا راجع ، كما لاحظ الدكتور شكري عياد ، الى ان الكاتب الجديد يحاول ان يكون له موقف فكري معين . وقد يكون هذا الموقف غير واضح ، غير محدد الملامح تماما . وهذا ما عبر عنه الاسناد احمد عباس صالح عندما قال ان الكاتب القديم كان مجرد راصد . وان كان في هذا شيء قليل من المبالغة . ثم اصبح له موقف يحاول ان يعبر عنه . وربما ان هذا الموقف نابع من حياة جديدة اختلفت فيها القيم التقليدية ، وتغيرت فيها الابعاد ومفاهيم الثقافة وحدثت اشياء جديدة في المواقف العلمية ، مما يغير معه بغير شك ، كثيرا جدا من القيم الثابتة ، ومنها ثبات العالم نفسه . كل هذه الاشياء توجد من غير شك بليلة ثغافيسنة تترك اثرها في تفكير الفنان وفي احساسه وفي وجدانه . ومن هنا يجب ان تتغير طريقة الاداء عند الكاتب

د . شكري عياد :

اذ سمحت لي ، قد نلتقي كلنا عند هذا ، تطور الموقف الفكري او النظرة الى الحياة او النظرة الى الواقع ، والى اي حد استوجبت تكنيكا معينا . وانا بدأت في الحقيقة بمحاولة لتحديد كلام الاستاذ احمد عباس صالح عن ان الاستاذ نجيب محفوظ بالذات ، اذا كان كلامنا سيرتكز عليه بالاكتر ، تحول من كاتب واقعي راصد الى كاتب صاحب فكرة . ونحن نريد هذه الفكرة ، كما يقول الدكتور كمال زكي ، فما هو نوع التفكير الذي اصبح عليه الحاضر ويتطلب تكنيكا جديدا ؟

د . احمد كمال زكي :

ليس من الضروري ان نتناول الاستاذ نجيب محفوظ نفسه لنتناول كاتبين او ثلاثة ونفارق بينهم ثم نسال انفسنا اولاً : هل هذه هي الفكرة التي يعبر عنها الكاتب بطريقة جديدة ؟ وهل من الممكن ان يعبر عنها بالطريقة التقليدية الموارثة ؟

د . عبد القادر القط :

نحن بالطبع لانستطيع ان نطرح مثل هذا السؤال .

د . احمد كمال زكي :

انا لا انكلم من جانب الفنان ، فللفنان ان يختار ما يشاء .

د . عبد القادر القط :

لاني لا استطيع ان اتصور ، اذا عبر عنها بالطريقة التقليدية فهل ستخرج هي نفس الفكرة بالضبط ام لا ؟

د . كمال زكي :

انما اطرح السؤال كناقد بعيد . هذه الفكرة مثلاً التي عبر عنها الاستاذ نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » واولاد حارتنا ، هل لو كان عبر عنها بالاسلوب التقليدي ، هل كان يستطيع ان يوضح موقفه الفكري بطريقة اقوى وابرز ؟ هذا هو السؤال . هذه هي المشكلة . بمعنى : هل هناك حاجة في مجتمعنا اليوم الى التكنيك الجديد يفرغ فيه الكاتب تجربته ؟

د . عبد القادر القط :

سؤالي يا دكتور كمال قائم على افتراض ان « اللص والكلاب » تكنيك جديد . وانا اعتقد ان التكنيك فيها ليس جديداً ، وانما هي فروق بسيطة قد تكون جديدة في الرواية العربية وعند الاستاذ نجيب محفوظ ، وازافة جديدة قيمة لفن القصة عندنا . لكنها ليست جديدة بالمعنى المطلق للجديد . واذا اخذنا الكلام الذي قاله الاستاذ عباس صالح نقلاً عن نجيب محفوظ من انه يخضع لطبيعة الموضوع التي تملئ عليه الاطار ، وهنا نريد بالطبع ان نحدد الاطار قبل المضي في الحديث ، حتى لانتهم بالفهم السطحي للعمل الادبي ، باننا نعني بالاطار المفهوم الفني العام للعمل بكل عناصره شكلاً ومضموناً . فاذا اخذنا كلام الاستاذ احمد عباس صالح من هذه الناحية ، فهنا ان الاستاذ نجيب محفوظ لم يصل الى فلسفة فنية جديدة .

احمد عباس صالح :

ما معنى فلسفة فنية جديدة ؟

د . عبد القادر القط :

تعني مفهوماً فنياً جديداً لفن القصة . وما انت قلت لنا الان انه فرغ من كتابة رواية واقعية بعد « ثرثرة فوق النيل » وانا لا استطيع ابداً ان اتصور اذا كان هذا الاتجاه في الروايات الخمس او الست الصغيرة التي كتبت بعد الثلاثية اذا كان فيها تكنيك جديد ، لا استطيع ان اتصور اللبذبة عند الاستاذ نجيب محفوظ . اتصور انه لابد ان يكون للكاتب مفهوم فني ، اذا عدل عنه فانما يعدل الى شيء جديد لا الى الواقعية ، اي الى شيء كان عنده من قبل .

د . شكري عياد :

لا . هناك ظاهرة غريبة هي ان فلوير ، مثلاً ، كان يتردد بشكل يسترعي النظر ، فيكتب رواية واقعية ثم رواية رومانسية بالتبادل .. بهذه الطريقة العجيبة .

احمد عباس صالح :

في الكلام الذي قاله الدكتور شكري عياد نقطة هامة جداً . نحن في الواقع لا نريد ان نبالغ في المستوى الفكري او المناخ الفكري في مصر او المنطقة العربية ، ولاتنواضع مثل الدكتور شكري عياد ، لانه مسن مواطنيه . انما الحقيقة ان العالم ، باعتباره يتحدث عن ارضية فلسفية او فكرية او فلسفية وراء العمل الفني ، سواء كان الفنان ملتزماً بها او هو صاحبها ، كما ضرب مثلاً بسارتر او غيره . لكن هناك مناخاً فكرياً معيناً هو الذي ينمو فيه التعبير الفني جميعه ويتجه به . وقد أصبحت الحضارة حضارة عالمية . وذابت الحدود المحلية بالمعنى الواضح . ومن

هنا فان كاتباً مثل الاستاذ نجيب محفوظ او مثل الدكتور شكري عياد او مثلاً جميعاً ، لا يستطيع ان ينفصل عن الاسس الفكرية والحضارية السائدة في المجتمع الدولي . وحين اقول ان هناك مناخاً فكرياً عاماً اودولياً او انسانياً ، انما اعني به ايضاً عمومية او انسانية او دولية الشاكل . اي ان القيم في مصر او المواطن المصري الذي يعاني فعلاً من مشكلة الحرب ، ويعاني من مشكلة التفجير الذري ويعاني مما يحدث في فيتنام ، يتأثر فعلاً في خصائص حياته بالمشاكل الدولية ، ولان هذه المشاكل تدخلت في جسيم حياته فهو يعبر عنها بشكل فني وفكري . وبهذا أصبحت توجد لغة فكرية دولية . اي من الممكن حين يتكلم سارتر في فرنسا ، مثلاً ، عن المشكلة الطبقيّة ان يفهما اي انسان في اي منطقة لعمومية المشاكل الى حد ما ، خصوصاً المشاكل الكبرى . وحين يتكلم عن حرية الانسان يمكن ان تفهم هذه الحرية بشكل عام . اي ان الكاتب في مصر او في فنزويلا او في اي بلد من البلاد من الممكن ان يكون معاشياً لارضية فكرية فلسفية تعكس اثرها على فنه . وبالتالي من الممكن ان يكتب كاتب مثل الاستاذ نجيب محفوظ في مصر مقتحماً المناخ العام في الفكر الدولي . وبذلك لا يكون متواضعاً ولا حتى مرتكناً الى فكر محلي متواضع . ومع هذا فاننا بداننا نتجه اتجاهات ، وليس هذا دفاعاً ساذجاً بسبب الانانية فنحن بالفعل ما نزال متخلفين في اشياء كثيرة ولكن ليس الى الحد الذي نتصوره في اغلب الاحيان . فالاستاذ نجيب محفوظ مرتكناً الى قاعدة فكرية رفيعة ، ومن الممكن بالتالي ان يخوض مشاكل فكرية عامة وان يعبر عن ازمته نتيجة لمشكلة عالمية . وهي ، مثلاً ، مشكلة البحث عن نظام للكون ونظام للمجتمع ونظام بالتالي ، للعالم . عن العدل بمعناه المطلق ، عن آخر هذه المثل او الافكار او الرغبات او الاماني التي ياخذ بها اي كاتب في اي بلد من بلاد العالم . هذه هي النقطة الاساسية التي كنت اريد ان اذكرها بالنسبة للاحظة الدكتور شكري عياد عن تواضع الارضية او المناخ الفكري عندنا ، لكي يتضح ان الاستاذ نجيب محفوظ حين يكتب هو او غيره من الكتاب ،

حتى يعود سربنا

للشاعر هارون هاشم رشيد

آخر ديوان لشاعر المأساة الفلسطينية ، يغني فيه الالم والامل والعودة الى الارض السليبة الحبيبة ، في نكهة شعرية جديدة .

الثن ٢٠٠ ق . ل

صدر حديثاً

قراءات الغد واليوم من الأدب

القصة

بقلم صلاح عبد الصبور

اعتت الصديق سهيل ادريس في اختيار شعر هذا العدد من بين بريد « الاداب » ، كنت في زيارته ببيروت ، فدفع الى بالوطاب المني ، وفرات فيه وقتا لم يسعف حين اضطرت للمضي الى موعد ، ثم خلوت بالوطاب ليلة خلفت بيروت الى القاهرة ، ونشرت مكنونه على فراشي ، واستمعت ببدايع ما فيه ، ونحيت ما وهمته لا يرضى قارئ الاداب . وكان المعهد بين الدكتور سهيل وبينني ان اكتب عن شعر العدد القادم ، وكاني اوضح سبب اختياري . الذي جرؤت ان اواجه به قارئ الاداب . ولا بد بان اشرح طريقتي في الاختيار . ولا اريد ان انزلق الى الحديث عن رأيي في الشعر ، فانا نفسي حائر في تحديد هذا الرأي . وقد اعجب بقصيدة لسبب يختلف عن سبب اعجابي بغيرها ، وكانسي اريد ان ادخل لكل عمل فني من مدخله الخاص . وقد حاولت ان اجد لهذا التباين نظيرا في رؤيتي الفنية ، فوجدته في طريقتي في محبة فن التصوير ، وانا من عشاقه ، وهانذا امد نظري في غرفة مكنتي بمنزلي ، فأجد على حوائطها مستخرجات اللوحات تتفاوت اساليبها من الاكاديمية الى التجريد . ففي اللوحة الاكاديمية الناصجة يعجبني انزائها بينما فد يعجبني الاضطراب في لوحة سريالية كلوحات بن شان وفرناند ليحيه . وقد يعجبني الاخلاص للطبيعة احيانا ، ويعجبني تمزيق الطبيعة اربا اربا احيانا اخرى . كل شيء له منطق وتبريره ، ولكن المهم ان يكون متميزا في الطريق الذي اختارها ، اصيلا في دروبها ومسالكها ، مقتدرا في العوامل معها .

انا اصنق الموسيقى في بعض الشعر ، واحس بجملاتها وزهدها ، بينما قد امج الموسيقى في قصيدة اخرى ، واحب التدفق والزحام والتنافر في بعض القصائد بينما اكره في قصائد غيرها . وهكذا تحتاج كل قصيدة ناجحة عندي الى مدخل خاص لتدقيقها ، وقد ندوت معظم قصائد هذا العدد ، وهانذا احدث عن كل منها ، وان يحب هذا الحديث ان يحب هذه القصائد كما احببتها .

« الجوع والقمر »

اتذكر ديفنا المصري في ظلام الليل الدامس حين افرا قصائد محمد عفيفي مطر ، هذا الظلام المطلق الذي تصبح فيه القبيلة الضميلة نساذا جارحا السواد والسكينة . ظلام القرى والحقول ليس كظلام المدن وبخاصة اذا غاب القمر . في المدينة دائما نور واهن في مكان ما ، اما هنا فالسواد يتوغل في السواد .

واذا كانت القرية السوداء تعانق تلا صغيرا ، يرتفع بضعة امتار عن الحقول متدرجا ليعود اليها وقد رصت فوقه بضعة قبور ، يستيقظ فيها الموتى اذا غاب القمر ، ويهبطون الى قراهم متلفعين بموتهم ، فيكون طول الليل لجوع الاحياء وعذابانهم . . . تلك صورة اراها في شعر محمد عفيفي مطر ، واراها في قصيدته هذه ايضا ، واراها احيانا في شعر لوركا ، وقد رأيتها قريبا في قصيدة لليوبولد سنجور عنوانها « زيارة » وترجمت مقطعين منها واحدا مقالتي .

ولكن هذا الاختلاط بين العالمين ، ووقوف الشاعر على اعراف المواقع والدعم ، والموت والحياة ، يأخذ عند مطر في هذه القصيدة نبرة قاسية ، لقد اصبح الجوع ثالث الثالث ، وخرج القمر من مخبئه لكي يفضح الجوع .

في هذه القصيدة تدفق جيل ، وزحام من الصور يجمعها التآلف والتنافر ، وذاكرة الشاعر يقظة لتلقي بمكوناتها فينظمه نظما مندفعا في ايقاع مندفع ، وبالنسبة ففي تفعيلته الكامل « متفاعلا » خاصية الاندفاع والتدفق والمقدرة على تلاحم الابيات واخذ بعضها بأذيال بعض .

هل فرا محمد عفيفي مطر كتاب « الفصن الذهبي » للسير جيمس فريزر ؟ ربما كان هو اكثر شعرائنا الشباب حاجة الى قراءة هذا الكتاب ، واكثرهم مقدرة على الانتفاع به ، ففي شعره كثيرا ما الملح نبرة التعازيم والرقي وانشيد الطقوس ، وارى طموحا الى استقلال عالم الاساطير . « حتى يطلع قمر الحب »

ابو سنة يطمح الى صفاء الحياة ، وحين ترى عيونه الطيبة مظاهر الزيف والفسوة والاسفاف في هذا العالم نفزع روحه ، وتهرب الى عالم الحقيقة الشعرية ، عالم الحب الذي يستطيع ان ينبت الورود على قبور الفضائل الميتة .

قصيدته ثلاثة مقاطع ، كاعمل الموسيقى المركب ، الاولى مقدمة تقريرية ، وكثيرا ما يكون التقرير دافئا وانسانيا كما في هذا المقطع ، فالتقرير الذكي المخلص لتجربة الحياة شعر ايما شعر . واعلنا نذكر قصيدة « هوسمان » الشهيرة « السوق لأول مرة » حيث يشكو قلب الانسان لان $2 + 2 = 4$ ، لا هي ثلاثة كما نودها حيننا ، ولا هي خمسة كما نودها حيننا اخرى .

وفي المقطع الثاني يحدثنا ابو سنة ان شيخه قد اعطاه الكتب ، ولكنه لم يعطه مفتاح العالم ، فانهزم في صراعه .

وفي المقطع الثالث يرد على بيرون في احدى كلماته في تشابك هارولد ، ان الالم هو اعظم ما في الحياة ، الالم اشفاقا على الانسان ، فزعا من اختلال مصائر الحياة .

عالم واسع تفتح هذه القصيدة . وقلب حساس دون عاطفية مسرفة يرفرف وراء كلماتها العذبة .

« على اسوار بابل العصر »

بابل هي المدينة الموعودة التي نفي عنها الشاعر وقبيلته ، وهي يدعوا ان تفتح له الابواب ، فقد طال الليل ، ورضعت الشمس اكباد الركب الضليل ، ولكن بابل تخبئ اسوارها ، وتضمت لا تجيب .

بابل هي ارض فلسطين ، التي اغلقت دون اهلها ، الشاعر يكشف عن الرمز والرموز اليه مما « نحن منفيون » با ارض ، اتينا من قباب الله في القدس القديمة « هل هذا حق في شرع الشمر ؟ اذن : لا اتري بابل اذن مدينة اخرى ، اهي ارض ضمت غربة القبيلة المنفبة ، ثم احتوتها بعد زمن ؟ قد يكون ذلك !

ولكن الجو الذي تستنق منه القصيدة صورها جو توراتي منسجم موحد ، وفي هذا ما بكفي الى جانب الصياغة المستوية لشاعر ذي تجربة كراض صديق .

« الراقصة والدرويش »

اتباع اشعار « حسب الشيخ جعفر » التي ينشرها في الاداب بالتفاوت سرعان ما تحول الى اعجاب .

نظروا ان شاعرنا الشرقي (من اي بلد عربي هو . . لا ادري) قد جرب الحب واكتوى بثاره في صقيع بلاد الصقيع . دعاؤه لحبيبته ذكرني بلوعة بعض مقاطع نشيد الانشاد .

ما اروع قوله . . لو ان قلبي قشة في الريح

— التمتة على الصفحة ٧٥ —

(✖) هو شاعر عراقي يتابع دراسته في موسكو (الاداب)

الأبحاث

بقلم وحيد النقاش

لم اقرأ القسم الاول من بحث الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي في العدد الاسبق من الاداب بعنوان « الوجود العربي المعاصر » ، وان كنت قد اطلعت على الفقرات القليلة التي اقتبسها منه الدكتور شوقي السكري حين تعرض له بالنقد . غير انني ارى في بحثها المنشور بالعدد السابق عن « معنى الايديولوجية الانقلابية ومضمونها » عملا متكاملا في ذاته من الممكن النظر اليه وحده دون الاخلال به اذا لم نربطه بالبحث الذي سبقه . فالشاعرة تطرح فيه افكارا هامة تنطلق بها من تأملها ودراستها لكتاب الدكتور نديم البيطار الذي لم تتح لي فرصه الاطلاع عليه بعد وهو كتاب « الايديولوجية الانقلابية » الذي ظهر في العام الماضي . وبالطبع ستكون مناقشتنا لتلك الافكار ناقصة ما دمنا لم نقرأ كتاب الدكتور البيطار ، ولكننا مع ذلك يمكن ان نناقش الشاعره نفسها باعتبارها مسؤولة عن فكرها الخاص وعن رؤيتها الخاصة وایمانها الخاص بالافكار التي استوحيها بطريقتها الخاصة من صاحب الكتاب المذكور . ومن الواضح ان هذا الكتاب - في رأي الشاعرة - هو « دراسة متفوفة وشاملة لناحية معينة من نواحي التاريخ والتغيير الاجتماعي » . واول ما يلفت النظر حقيقة في حديث السيدة سلمى الخضراء الجيوسي هو وضعها لكتاب الدكتور البيطار في منزلة الانتاج ذي المستوى العالي الرفيع ، « الذي يعني الثقافة العالمية بدراسة اصيلة ذات نظريات جديدة لم يشبعها الغرب علما ومضمنا ومحيطا » . وربما كان الامر كذلك ، فهذا حكم ينبغي ان نحترمه خاصة اذا صدر من شاعرة عربية ليست منعزلة في ابراج الشعر ولكنها متفاعلة بفنها مع الواقع العربي ومعيرة عنه . غير اننا يمكن ان نسوق عدة ملاحظات حول القسم الاول من مقالها . واول ملاحظة تختص بتحديد مضمون الالفاظ ودلالاتها . لان الدكتور البيطار فيما يبدو قد بدأ دراسته بالعدول عن مفاهيم معينة لالفاظ معينة واستبدالها بمفاهيم جديدة تتماشى مع رؤيته وبنائه الفكري . فكلية « انقلاب » مثلا هي الترجمة العربية للمصطلح الاجنبي المعروف في اللغة الفرنسية بـ Cour d'état ، وهي مرتبطة في اذهاننا فعلا بالانقلابات السريعة المتعددة التي قامت في الوطن العربي وفي آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية بعد الحرب العالمية الثانية كما تقول السيدة الكاتبة . الا ان كلمة « الثورة » قد اكتسبت لنفسها في عقولنا قدسية شديدة ، واقرنت بصفات النبالة والتفجعية والتكريس ونذر النفس . ولكن للكلمتين شانا اخر في قاموس الدكتور البيطار . « انه يفصلهما عن مفهومهما الشائع ويعود بهما الى اصليهما » . ولنا نعلم أي اصول يعود اليها الدكتور البيطار بالكلمتين ، هي اصول لغوية؟ ان حياة الكلمات تقاس باستعمالها وليس حتما ان تقاس باصولها اللغوية . وكثيرا ما تثبت الكلمة من اصل لغوي ما ثم تنأى عنه حيث تتكون لها حياتها الخاصة ومضمونها الخاص . وكثيرا ايضا ما تعني الكلمة الواحدة في عصر غير الذي تعنيه في عصر اخر . وليس لنا أي اعتراض على ان يفرغ الكاتب كلمات بذاتها من محتواها الشائع ليملاها بمضمون اخر ، وخاصة اذا كان مقبلا - كما هو الشأن مع الدكتور البيطار - على استخدامها بشكلها الجديد في بناء فكري كبير . ولكننا في هذه الحالة نشفق على محاولة الدكتور البيطار من الفشل ، لانه يتصدى للكلمات تتجدها بمفهومها الحي في اذهان الناس بل وحتى على اقلام الكتاب والمفكرين . هذه مسألة . والمسألة الاخرى هي انه لم يكن بحاجة الى ان يكبد نفسه كل هذا العناء طالما ان بوسعه ان يضع المفاهيم والمضامين التي يريدتها تحت الالفاظ التي تدل عليها بالفعل في اللغة التي يستعملها الناس . فلن ينكر عليه احد ان يكون عنوان كتابه « الايديولوجية الثورية » باعتبار ان الثورة كما يعرفها الناس تحمل

الانقلاب كما يحاول ان يعرفه هو . لاننا لن نستطيع - عمليا وبحكم التراث التاريخي للالفاظ - ان نقول عن الثورة الروسية انها الانقلاب الروسي او عن الثورة الصينية انها الانقلاب الصيني او عن الثورة المصرية انها الانقلاب المصري او عن الثورة العربية الشاملة انها الانقلاب العربي الشامل ، ولا حتى عن الثورة الفرنسية انها الانقلاب الفرنسي . واذا كانت الايديولوجية الثورية « لا تعني موقفا سياسيا ثوريا فقط ، ولا تعني الاكتفاء بسبيل النظام الاجتماعي وما فيه من علاقات طبقية بل هي بالإضافة الى ذلك تشكل نمطا جديدا في الحياة » واذا كانت تهدف قبل كل شيء الى « خلق فلسفة حياة ينطلق منها الفرد والمجتمع » ، فأننا نزع من كل الثورات الاشتراكية كانت ولا تزال تستند الى فلسفة حياة ينطلق منها الفرد والمجتمع ، ولم يدفنا ذلك الى تغيير اسمها الى « انقلابات اشتراكية » .

والملاحظة الثانية هي ان الايديولوجية الانقلابية التي دعا اليها الدكتور البيطار - كما تقول الكاتبة - هي « فلسفة حياة جديدة تحمل محل فلسفة الحياة القديمة التي قادت الى الانحلال عندما استنفدت حيويتها ومقوماتها » . وتقول الكاتبة في الهامش ان هذا قد ظهر بشكل واضح في حالة العرب ، فالانحلال الروحي هو الذي قاد الى النكبة . ولكننا نقول بان أي تفسير موضوعي يرى الظواهر في تكاملها وبكل ابعادها لن يقف مسلما عند مثل هذه الفكرة القاصرة ، والتي تكاد تكون رومانتيكية ، ليرى النكبة من خلالها فقط . فالنكبة تاريخيا هي ثمرة لقسوة المصالح الاستعمارية وتغلغلها في المنطقة ولقدرتها على تفتيت الوطن العربي الى اجزاء وسيطرتها على كل جزء من خلال نظم رجعية . « والانحلال الروحي » حسب تعبير الكاتبة ليس في هذه الحالة الا نتيجة لظروف خلقتها ، وليس الا احد اعراض الظاهرة الاستعمارية . ومع ذلك فحسب هذا المقال انه يشير الى اهمية كتاب لا شك انه جدير بالدراسة والتأمل .

عبث الجمالين

وفي مقال حاد اللهجة يفيض بالحماس - وهو المقال الاول الذي سنتلوه مقالات اخرى حول نفس الموضوع - يتحدث الدكتور محمد النويهي عن اضرار الموقف الجمالي المحض في مجال النقد الادبي ، حيث رأى مثلا له في الادب العربي الحديث هو الدكتور مصطفى ناصف في كتابه الاخير « دراسة الادب العربي » الذي صدر منذ شهرين عن الدار القومية بالقاهرة . واول ما ينبه اليه الدكتور النويهي هو خطر التطبيق المتعسف لمقاييس النقد الغربي على ادبنا العربي الموروث . وهو يرى انه « من الادب العربي نفسه يجب ان تستقرى المقاييس التي يحكم بها عليه ، وان كنت اسلم بان الدارس الذي يقتصر عليه ولا يدرس ادبا اجنبيا مختلفا لن يتجح في استقراء المقاييس الصحيحة ، لان نقدنا القديم للأسف الشديد قليل الفناء في هذا المجال ، ولانه لا شيء يزيدنا فهما للطبيعة الخاصة لشيء ما وبصرا بخصائصه المتميزة مثل مقارنته لشيء مختلف عنه » . والواقع ان هذه القضية صحيحة في مضمونها ، ومع تحفظ واحد فقط هو انها لا تنطبق الا على الادب العربي القديم ، ومع تحفظ اخر هو اننا لا يجب ان نطلق الباب تماما امام اجتهاد الناقد او الدارس الذي يريد ان يغامر مثلا بتناول التراث القديم تحت ضوء رؤية عصرية جديدة ، لان مثل هذه المحاولات - التي تكون في بعض الاحيان محاولات رائدة وجريئة - غالبا ما تكون فائدتها اكثر من ضررها ، وغالبا ما تضفي الى تراثنا النقدي وتطوره وتوسع آفاقه . واعتقد ان الدكتور النويهي هو خير من يدرك هذه الحقيقة ويعرفها بالشواهد التي ليست غريبة عليه بحكم تخصصه ، وهو اقدر منا على رصدتها والتعريف بها .

غير اننا لا نستطيع الا ان نقف معه في هجومه الموضوعي على تطرف الجمالين ومحاولاتهم عزل العمل الادبي عزلا تاما عن سياقه التاريخي والاجتماعي وعن الاديب الذي انتجه وافرغه من اي قيمة عاطفية وعن مدلول الصديق الشائع في النقد الادبي . فمثل هذا الاتجاه النقدي - التهمة على الصفحة ٧٥ -

القصص

بقلم عائدة مطرجي ادريس

من الإجحاف ان يتعرض ناقد لدراسة قصص هذا العدد فلا يشير الى ظاهرة الوعي التي تميز كتاب هذه القصص لعدد من فضايا الانسان العربي . كما انه لا يستطيع الا ان يشير الى تفاعل هذا الادب مع الحياة الراهنة بحيث يمس مختلف هموم هذا الجيل القلق على مصيره ، يقتله الحنين الى ارض انتزعت منه ويؤرقه الضيق الاجتماعي ، ويدفعه تناقض عالمه العاطفي مع عالم الآلة الى مزيد من القلق والتأمل ، ومن خلال هذه القصص يشتم الناقد المهتم بعلاقة المجتمع مع الادب ، ارتباط الادب العربي الحديث بالارض العربية وبالنفسية العربية والتزامه العميق لها ، وليست هي الا في اخر المطاف هموما انسانية شاملة .

فاذا تناولنا مثلاً قصة « غرفة غير مستعملة » لسركون بولص غمرنا جو من اليأس والضيق والسأم يعيشه بطلس القصة يوسف . ومبعث هذا الجوع جنسية ملحة تؤرقه . ان روزيت هنا ، بالنسبة ليوسف ، تمثل حلم النسيان في الحب والجنس ، حلم الشباب المحروم . واذا استطاع كاتب القصة ان يسيطر بجوه على القارئ ، فلأنه كان فناناً صور بدقة وبفهم نفسية بطله الشرقي - المحروم - الذي تتاح له فرصة الانغماس بالمرآة .

والكاتب يوفق في اخضاع عدته الفنية لغايته ، فاللعب بالقفساز ، والجو الهاديء العميق ، والشمس الرخوة ، والذبابات التي تطن ، كلها مظاهر خارجية للتعبير عن سأم داخلي يعصف بنفس يوسف ، ويترك فيها فراغاً رهيباً يجعله في حاجة الى حب وامرأة ، حاجة لا يعبر هو عنها وإنما يعبر عنها تنبئه لمشية روزيت والتأمل في امتلاء ساقها وبياضها ، كما يدل على ذلك هذا التصوير الصياني ، ولكن الصادق والعميق للنفسية « محروم » . ان يوسف يراقب فتاته وهي تخرج من بيتها وتدخل السيارة ، فيكون هذا المشهد وحده كفيلاً بان يفرقه بالعرق . ان الكنتفي ، لا يعرف تلك اللحظات من الجوع التي صورها المؤلف بدقة وبايجاز ويوسف يترقب ساعة كاملة في حرارة الصيف خلف نافذة الغرفة او خلف ثقب مفتاح .

ومن طبيعة « المحروم » ان يكون مفقداً ، ويوسف يخلق هنا لنفسه عالماً خاصاً ، ضيقاً ، متوتراً يعيش ضمن حدوده كالشرنقة ، ويغلف نفسه ، ويحصنها ضمن تلك الاسوار . على ان نظرة مفاجئة تجعله يوقن بان عالمه ليس به نهار . لقد كان مراقباً ، ان نظرة الآخر تقتله وتسلبه ذاته واحلامه . وهذا الموقف هو ما تفسره جملة الباطنة في الإيحاء . « لقد فكر بان اسمه » . ولكنه يعود فيعبد ، اذ يقتنع ان هذا الآخر لم يسرقه ذاته ، لأنه مريض او فاقد الوعي . والوعي هو من اهم عناصر الاستلاب كما تحلله نظرية سارتر عن « الآخر » .

على ان « الآخر » المهدد يعود ليبرز في شكل عنيف صاعق عندما يتخذ شكل شاب يعقد علاقة جنسية مع روزيت . هنا ، ينهار عالم يوسف الذي بناه ، كما رأينا ، بدقة ، وتتحل خيوط الشرنقة ، فيهب في محاولة يائسة للدفاع عنه ، فيشي بالعلاقة للشرطي . ويجيد الكاتب في تصوير نوعية هذا الحب - العدم او الحب من جانب واحد ، ذاك الحب الذي قد يحل له عذاب الآخر والتلذذ بهذا العذاب كما يتلذذ السادي من الجانب الآخر بعذاب نفسه .

وملاحظة أخرى نؤكد لنا واقعية تلك الشخصية الفنية : ان المؤلف يصور شخصية عاشقة محرومة شرقية . فيوسف ، بالرغم من لهفته بالجنس ، الا انه لا يعنبره كل شيء . ليس الجسد هو وحده ما يبتغيه ، وإنما هو الجسد متملاً اتصالاً لا ينقسم مع الحاجة الى الحب والتعاطف الانساني . لقد اراد ان يمتلك روزيت ، لانه احبها ، واحبها ، لانه اشتهاها . وذلك هو التفسير الدقيق لموقف يوسف من المرأة الشابة التي قدمت نفسها لتعقد علاقة جنسية معه ما لبث ان كف عن

تلك المحاولة اليائسة ، كما كف من قبل عن معاينة احدى البغايا . ولعل هذا الترابط بين الحب والجنس هو ما يسميه الغربيون عن شبابنا باسم « الرومنطيقية » او « الشرقية » ، هذه الميزة التي بدأت تختفي معالمها في المجتمع الغربي الحديث ، حيث لم يعد الجنس يعني ذروة التعاطف والحب بين جنسين ، وإنما هو ، في معظم الاحوال ، شيء آخر غير الحب . وهذا ما يعبر عنه كولسن ويلسون في كتابه مذكرات جيرارد سورم الجنسية بهذا الحوار :

- .. هل تحبيني ؟
- لم يمض بعد الوقت الكافي لكي احبك .
- اذن كيف ترغبين بان تشاركني فراشي ؟
- .. هذا شيء آخر ..

واذا كان الجنس غالباً شيئاً آخر عن الحب في العالم الآخر ، فان الجنس قد اصبح شيئاً مقلداً في عالمنا لم يعد ادبنا الحديث يتجاشاه ويكنمه ويخجل من ذكره ، لانه مرتبط بحياتنا ارتباطاً عضوياً ، وعبرت عنه هذه القصة تعبيراً فنياً صادقا لا تكلف فيه ولا تصنع وإنما طبيعية وتلقائية وايجاز في السرد والحوار ضمن شروط « الضرورة » الفنية . اما قصة « الرجال » لسميرة المانع فانها تنطلق من التناقض الصارخ الذي يكشفه « الشرقي » العاطفي ازاء « عقلنة » العالم المتحضر الآلي . انها نموذج من تلك القصص التي تحكي عن العلاقة التي تربط الانسان بالحيوان ، فيعقد معه صلات مودة وعطف وحب حين يفقد هذا التعاطف بين ابناء جنسه . انها صورة جديدة لذلك التبادل الاصيل الذي كان يعقده عربي الجاهلية من قبل مع مظاهر الطبيعة او الحيوان والتي بلغت اوج ذروتها في قصة تشيكوف خاصة تلك التي يحكي قصة السائق الذي لم يجد احداً من زبائنه يستمع الى آلامه الناتجة عن موت ابنه . فراح يسرد مأساته على فرسه ، حتى اذا فرغ من حديثه ، وجد الحيوان دافع العينين .

هذا النوع من القصص ، السائر في طريق الاضمحلال ، لاضمحلال العاطفة من عالم اليوم ، هو الذي تعبر عنه هذه القصة الباطنة النعومة ، والرهافة واللمسات الخفيفة الموحية .

ان النزعة الانسانية اذن هي ميزة هذه القصة الاولى . انها تلك العلاقة التي تربط زكية ، الفتاة اليتيمة ، المنعزلة في مشاعرها مع العنزة الام ثم مع وليدها . ان علاقة الحب تبرز في هذا التردد الذي نرفسه ضرورة فنية : « لقد ماتت العنزة ، ماتت واسفاً » . هذا التردد الذي يعبر بلوعة واسى عن الفراق . وهذا الحب ينتقل الى وليد العنزة ، آخر عطائها ، والجزء الذي لم يتجزأ منها . ان الكتابة تدل هنا على أننا لا نستطيع ان نتجاهل الماضي وارثنا فيه ، لاننا مرتبطون به برباط العادة والعاطفة . ويظهر هذا العطف بتلك اللمسات الرقيقة في وصف خوف العنز وهزاله وعينيه السوداوين الدامعتين . كما نبرز امومة رائعة في الخوف والحذر تدل عليها هذه الكلمات : « وخافت ان تبلى بالماء وفكرت لو تجلب له غطاء او تاخذه معها الى الغرفة قرب النار » ، احدى غرائز الامومة تتجلى هنا في الخوف من البرد على الطفل واحاطته بالدفء والحرارة ، وكان الدفء يرمز الى الامان والحصانة من العالم الخارجي . وترتفع تلك الامومة من « الفرائزية » الى المربية الانسانية ، فاذا زكية تؤنس العنز ثم تشخصه وتفرده فتطلق عليه اسم « شوفي » . واذا تنطق باسمه ، يخيل اليها ان العنز قد سر « ولقت شفتاه الناعمتان » . ان المشاركة الانسانية تلبس هنا اوجها .

ذاك هو الوجه البارز في القصة ، وجه زكية ، الوجه الانثوي ، الناعم ، العطوف ، المخلص في الحب ، المضحى في سبيل العاطفة المجردة دون مساومة او ابتغاء منفعة . ولكنه وجه ارادته الكاتبة ان يكون طبيعياً ، بريئاً ساذجاً ، غير واثق من حقيقة نبلة وانسانيته . وكأنها بذلك ترمز الى برأة العالم الاولى ، الى برأة عالمنا ، قبل ان يعصف به « العقل » الرجالي ويهزأ بالعاطفة ويدوس على التضحية - التتمة على الصفحة ٧٦ -

الكلمة غير مضيدة

لم نقلها :

كنتم حول المخيم

والبنادق .

لم تكن تعرف من نحن - وكنتم

تلقمون الصارخ الشيخ ، رصاصه

وتسدون المنافذ

والجواسيس يصيدون الاشارة

وخيالات العبارة

من نقوب الخيش والطين

وضلقات النوافذ ...

والبيارق

كلها في الشمس - الا ما نريد !!

لم نقلها :

« بعتم فينا .. شريتم » -

لم يكن سوق عبيد !!

لم تقودونا

- كما عبر الحدود -

بالسلاسل ..

لم تقولوا

- مثلما ارجف باغم !! - « لا تقاتل »

- ليس غير الحاجز الاسود يمنع .. -

قلتم « اللاجيء » .. « عائد »

(حلوة في السمع « عائد » !!)

والروافد

سوف تقطع

« ساعة الصفر » القنابل

وبدم

قلتم « القطرة نفديها بدم

والى البحر الكلاب

والالم

وبطاقات الاعاشه ...

وبكلمات جريئه

ومضيئه

قلتم : الثأر حقيقه

والحريقه

لن تمزق

بعد ادهار جناحا للفراشه !!!

سنصدق ...

اننا شعب يصدق

منذ ان كان يصدق

(يتبع الكاذب حتى الدار) مرغم

ثم يفهم ...

اننا شعب بسيط

وصغير يتعلم ...

اننا - حيث امرتم -

من دهور

في المخيم !!

حسن النجمي

دخان - قطر

(1) اشارة الى المثل الشعبي المعروف :

« الحق الكذاب لباب الدار » .

من الرمز إلى الهذر

بقلم الدكتور محمد النويهي

الفردية للبشر الحقيقيين المكافحين في واقع الحياة وواقع مجاريها وعلاقتها وازماتها وصراعاتها ورغباتها ؟

لكن الدكتور مصطفى ناصف ، في كتابه « دراسة الادب العربي » ، يريدنا ان ننظر في الرمز نظرا معزولا عن كل الحقائق والمعاصر ، لنسي ذكرنا ، وان نتأمل فيه تأملا جماليا مجردا لا يرى فيه الا انفصالا عن العالم المادي الواقع المعاش واتصالا بالعالم الغيبي السحري . لاسطوري الحار . وهو في هذا يمشى مع مذهب الاسناتيفي الذي رأينا في مقالاتنا الماضية مدى عزله للعمل الفني عن طبيعة بيئته وظروف عصره وعن حياة صاحبه وعواطفه وشخصيته وبكونه النفسي . هو يعتقد ان « جمال » الرمز لا ينبغي لنا الا اذا افرغناه هذا الافراغ اتام . ونحن نسأل : اي قيمة تبقى في الرمز بعد هذا الافراغ والعزل ؟ لكن دعنا نتأمل الحجج التي يسوقها لتبرير هذا العزل ، فاذا بها نفس الحجج التي قالها وكرها من قبل ، والتي عنيينا بتمحيصها في مقالاتنا الماضية .

فهو بارة (ص ١٤٤) يقول لنا ان النقاد والاستنطائيين يذكروننا دائما ان العمل الفني يبعد عن شخصية صاحبه ، ناسيا اننا لن نفهم هذا البعد الا اذا بدانا بفهم شخصية صاحبه الى اقصى حد نستطيعه حتى ندرك الى اي مدى استطاع في فنه ان يبعد عنها . وباردة (ص ١٤٤ - ١٤٥) ينكر ان معرفتنا الكثير عن حياة الكاتب تزيدنا به يره بأعماله ، محججا بان الفنان ربما لا يضع في عمله الفني ما هو عليه بل يعطي لنا ما يود ان يكون او ما يمكن ان يصبحه او ما يحشى ان يؤول اليه ، ناسيا مرة اخرى اننا لا نستطيع ان نفهم شيئا من هذا كله او نقدره بعيدا كاملا الا اذا بدانا بفهم ما كان عليه الى اقصى حد متاح لنا ، وكلما زادت معرفتنا هذه زاد تقديرنا لتحقيقه الفني . ونساره (ص ١٤٥) يكرر حججه غير السقيمة بتبنيها الى خطأ الدارسين الذين يبلغ عنايتهم بحياة الكاتب والشعراء انهم يخيل اليهم ان انتاجهم لا يمدد ان يكون نتيجة لعافية من نتائج شخصياتهم ، وهؤلاء الدارسون يكونون مخطئين بالطبع ، لكن خطاهم لا يبرر الانكار التام لان الشخصيات والتجاهل الام لها . وباردة اخرى (ص ١٤٥) يعود الى تأكيد النقاد والاستنطائيين ان العمل الفني يحرق نفسه من صاحبه ، ناسيا مرة اخرى اننا لن نفهم هذا التحرير اذا تجاهلنا صاحبه . وهو في هذا الصدد يستدل بأراء مبكرة لآبيوت في علاقة العمل الادبي بصاحبه ، أو فل بعبارة اصح انفصام العمل الادبي عن صاحبه ، غير دار ان آبيوت اخطأ في كثير من آرائه النقدية ، وغير متنبه الى النقد الكثير الذي أثاره هذه الآراء في تصحيحها وبفنيدها ، وناسيا ان آبيوت نفسه قد عاد فصحيح هذا الرأي المبكر وافر بخطاه . وليس بين آراء آبيوت النقدية ما اثار من الجدل مثل ما اثاره رايه في ان الفنان يستعمل فنه لا للتعبير عن الذات بل لحوها ، فليس من العدل ان يأتي مؤلف عربي فينقل لقراءه العرب رأي آبيوت القديم مهمل ما اثار من معارضة ، ومهملا ما قاله آبيوت نفسه في تصحيحه . ثم يتدفع المؤلف في هذا التيار فيقرر هذا التقرير الجازم ، فمادة العمل الفني لا توجد في تاريخ حياة الشاعر ، وانما تنبع من العمل ذاته ، وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف . وكلما تعمقنا اصل العمل الفني في حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتي « (ص ١٤٦) . ولا حاجة بنا الى مناقشة هذا الكلام بعد كل الذي مر ، لكننا لا نملك انفسنا حين نصل الى صيحته « لقد آن لنا ان نحرر النص

ابدا بان اؤكد لفارنى انني لا انكر الرمز او انقص من اهميته ، فكثير من الفن الغربي يقوم عليه ، وبعض ادبنا العربي نفسه يحققه . الا اننا يجب علينا ان نفهم طبيعة الرمز الفني فهما صحيحا ، وان نذكر وسيلة الفن الخاصة التي يحقق بها رسالته . فاتفق - حين يحتوي رمزا - لا يصل الى مدلولاته الرمزية الا عن طريق تشكيلاته الجسميه المحسوسة ، والرمز فيه هو صياغة صور مجسمة محدوسة ثم نقلها من مجالها الطبيعي للتعبير عن مدركات مجردة غير محسوسة . وهذا اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفن لا يحاول الوصول الى هذه المدركات بالتفكير الذهني والتأمل النظري المحض ، بل بالتجسيم . مفزى هذا اننا لا نستطيع البتة ان نفهم الرمز الفني ولا ان ندرك « رمزيته » نفسها اذا عزلناه عن عالمه المادي المحسوس الذي نبت في تربته واستقى منه تصوراتنا .

ومن الواضح ان الفنانين يخلفون في اصور الرمزية التي يستعملونها اخلافا مصدره اختلاف بيئتهم الطبيعية والاجتماعية التي يحسون بها ، يرونها ويسمعونها ويلمسونها ويشمونها ويدفونها . نحن آذن لا نستطيع ان نقدر الرمز الفني بقديرا صحيحا - بل لا نستطيع ان نفهمه محض فهم - الا اذا ربطناه ربطا وثيقا بهذه العناصر التي احاطت بالفنان وامدبه بلبناه التي يشكلها تشكيلاته الخاصة ليصل بها الى مدلوله الرمزي ، وكلما ازدادنا بهذه العناصر معرفة وازدادت معرفتنا دقة وتفصيلا ازدادت قدرتنا على فهم الرمز وتقديره والتجاذب الذي حققه الفنان في تحويله لهذه العناصر من مجالها الطبيعي الاول الى مجالها الرمزي الذي يعنيه .

عامل آخر يتدخل في صياغة الرمز ويسبب اختلاف الرموز وتشكيلاتها : هو البكون النفسي الخاص للفنان . وهذا البكون شيء معقد نتج من عوامل متنوعة . بعضها وراثي ورثه الفنان بطبيعة تكوين جيناته منذ اللحظة الاولى التي بدأ فيها خلفه في الرحم ، وبعضها مكتسب من تأثير طبيعة بيئته ، وظروف مجتمعه ، واحداث سيرته الشخصية بكل ما فيها من تجارب وعلاقات ومشكلات ومعاملات ، وامكانياته المادية والثقافية التي اتيحت له ، وما الى هذا من التأثيرات المكتسبة . ومن الواضح ايضا اننا لن نستطيع ان نقدر هذا العامل العظيم الاهمية في تكوين الرمز الفني ، بل لا نستطيع ان نفهمه محض فهم ، الا اذا درسنا هذه الظروف والاحوال والكونات والمؤثرات ، وكلما افنأها دراسة وانعمناها نظرا زادت قدرتنا على فهم الرمز الذي يستعمله الفنان .

اما ان نتققد ان في مقدرتنا ان نفهم الرمز الفني وان نقدره بمجرد النظر فيه هو ، معزولا عن بيئته وعصره ، ومعزولا عن حياة صاحبه وشخصيته وتكوينه النفسي ، فهذا وهم صرف . واما اذا قلنا اننا لا نهمن في الرمز كل هذه الاشياء ، انما نهمن تصويروه لمشكلة الانسان العامة التي لا تحد بيئته ولا عصر ولا شخص معين ، فنحن آذن ندرس فنا . فالذي يجب ألا ننساه ابدا في دراسنا للفن ، هو ان الفنان كفنان لا يعبر عن مشكلة الانسان العامة الا من خلال تناوله الشخصي لمشكلاته الفردية الخاصة . وانه لا يصل الى العموميات الا عن طريق الخصوصيات . فليس لنا الحق في ان ننسى مشكلة الفنان الشخصية جريا وراء مشكلة الانسان العامة . والا فلماذا تعب الفنانون في انتاج فنونهم ؟ وهل تتكون « مشكلة الانسان العامة » الا من خلاصة ملايين المشكلات الشخصية

الأدبي من نفس صاحبه» (ص ١٥١) أن نعيد سؤالنا له : لماذا أذن أقررت بأهمية التحليل النفسي بل التحليل الفرويدي بخاصة لنفسية الأديب ؟

لكن نستمع الى حججه التي ثلث صيحته هذه ، نجده (ص ١٥١) ينيه الى ان العناية بحيات المؤلف وعقائده تقود الى اهمال الشعر من حيث هو شعر . فهل نحتاج الى ان نكرر قولنا أننا اذا قادتنا هذه العناية الى هذا الاهمال فهذا خطأنا نحن ، لكن ليس هذا الخطأ مبرراً لاهمال حياة المؤلف وعقائده اذا استعملت في النقد استعمالاً صحيحاً . ونجده يصيف ان هذه العناية تقود الى خلط الشخصية وظروفها بالاحكام التقييمية ، وقد سبق ان ناقشنا هذا الخلط واقررنا بخطاه وضربنا المثل بما فعله نقادنا الثلاثة الكبار ، طه حسين والعلقاد والمازني ، بشار ابن برد ، لكن مرة اخرى يكون الخطأ هو الخلط غيسر السليم وليس العناية في حد ذاتها .

والمؤلف يمضي فيستشهد (ص ١٥٢) ببعض الاخطاء التي وقع فيها بعض الكتاب في تناولهم لنفس الشاعر ، بشار بن برد ، حين اتخذوا عماء وسيلة للطعن في شعره . وهم بلا شك مخطئون ، لكن هل يريد الدكتور ناصف ان يدعي ان باستطاعتنا ان ندرس شعر بشار وان نفهم فنه الخاص مع تجاهل حقيقة عماء ؟ حقا ان عماء قد يتخذ تفسيراً خاطئاً او مدعاة للاحكام ظالمة ، لكن تصحيح هذا لا يكون بتجاهل عماء ، بل يكون بتبيين اثره الصحيح المضبوط في ادهاف حواسه الاخرى ادهافاً اعانه على اشتغال تعبيرات وتصويرات فنية جديدة لا يكتفي فيها بتقليد اسلوب المصيرين ، بل يصوغها من احساسات السمع واللمس والشم والذوق ويمزج بينها مزجاً جديداً مترجماً بعضها الى بعض ومترجماً حاسة البصر اليها او مترجماً ايها الى حاسة ابصر كما يتخللها من اسلوب المصيرين حتى يفهم سامعوه المصيرين ما يعنيه ، على نحو ما شرحت في دراستي لهذا الشاعر في كتاب « شخصية بشار » . ومن هنا ينساق المؤلف الى حكمه الكاسح (ص ١٥٣) أننا اذا درسنا ابنا نواس الانسان فنحن مضطرون بداهة الى ان نتحدث عن شذوذه ، امسا اذا درسنا ابنا نواس الشاعر فلا حاجة بنا الى هذا الحديث . لان من الممكن ان نفهم شعر ابني نواس فهما حسنا دون عناية بشذوذه . ولا حاجة بي الى بيان خطأ هذا الحكم بعدما تقدم من نقاش ، سوى ان ابيه الى ان تأثير شذوذ ابني نواس على فنه لا يقتصر على تأثيره الواضح الذي يعرفه الجميع في شعره في الفلمان ، وهو شعر كبير الحجم عظيم القيمة الفنية ، بل يتعداه الى ما قد يكون اهم واعمق ، وهو محاولته في فنه الخمري ان يتغلب على هذا الشذوذ او يتحرر منه . لكني لا اترك هذه الجملة قبل ان ارى فيها دلالتها المحزنة على اعتقاد الدكتور ناصف ان من الممكن العزل بين كيان الشاعر الانساني وكيانه الفني ، ولو كان هذا العزل ممكناً لما كانت للنزعة كبيرة ولا كانت الانسانية تحتاج هذه الحاجة الضرورية الملحة . وربما كنا نقبل هذا انكلام او نسامحه من مؤلف يرفض الاعتراف بشذوذ ابني نواس ، كما فعل بعض الكتاب ، او من مؤلف يصرح برفض التحليل النفسي لشخصية الأديب ، وهو ما يفعله كثيرون ، لكن كيف نقبله او نسامحه من مؤلف لم يفر بالتحليل النفسي وحده ، بل افر بالتحليل الفرويدي وافر بعقدة اوديب وفاندتها فسي تفسير الشخصيات الادبية .

ثم ينتقل المؤلف الى شاعر آخر ، هو ابو العلاء ، فيقدم للزومياته (ص ١٥٩ - ١٦٥) تفسيراً جمالياً محضاً لا يجلها بحاجة الى الارتباط بتكوينه الشخصي ، او احداث حياته ، بسبل يفسرها بمسا يسميه « الميثولوجيا اللغوية » ، مشيراً الى ان لظاهرة لزوم مالا يلزم قصة غامضة لم تكتب بعد في حياة الفكر العربي . (من اين اذن عرفها المؤلف ، وبأي حق يعتمد عليها هذا الاعتماد الجازم في تفسيره !) ، ومقرراً ان منافسة العالم للفوي للعالم الخارجي الاشاري لم تكن بعيدة عن عمود الفكر العربي أو روحه ، ورابطاً هذه الظاهرة بمعجزة القرآن اللغوية ، وبدء بعض السور باسماء الحروف ، ومكرراً ان الروح الاسطوري الذي لم يدرس بعد يظل الأدب العربي بنسب واشكال مختلفة . وهكذا يفضل

المؤلف ، في منهجه الجمالي العجيب ، أن يفسر كل شيء يلقاه بالميثولوجية والفوضى والاعجاز والاسطورية ويجزم بصحة تفسيره وان كان يعترف بأن قصته لم تكتب بعد ولم تدرس بعد . ولم تنزل المؤلف من علياء سمائه الغيبية هذه فسلم بالحقيقة العضوية البسيطة التي يريد انكار اثرها في ابي العلاء ، وهي عماء ، وربما ساعدته هذه الحقيقة المتواضعة على ان يتلمس لوسائل المعري اللغوية تفسيراً يظل من حاجته الى القصة الميثولوجية الغامضة التي لم تكتب بعد . والدكتور طه حسين نفسه - ولعله اعلم النقاد قدرة على النفاذ الى روح ابي العلاء - له تفسير ربط فيه بين وسائل المعري اللغوية وبين آفته ، فهو يتلاعب بتلك الوسائل اللغوية ويتسلى بها في سجنه المظلم الذي فرصته عليه آفته كما يلعب المصورون بكرات « البلي » المختلفة الاوان ، هذا هو التشبيه الذي استعمله طه حسين . ولعله كان يستعمل تشبيهاً أجود لو عرفت تسلياً اخرى للمصيرين ، وهي ان يأخذوا صورة مقسمة الى عشرات الاجزاء الدقيقة فيقوموا باعادة تركيبها لتؤلف الصورة الواحدة الاصلية .

وعلى نفس المنهج يستمر المؤلف (ص ١٦٥ - ١٧٢) فيرفض كسل تفسير لشعر بشار ويربط بين فنه الشعري وبين آفته ، بل يزيد فيدعي ان شعر بشار لا يمكن ان يفهم ما دمنا نظن انه يعكس ظروف صاحبه العضوية . هكذا يبلغ نهاية اسرافه في مذهبه ، فلا يكتفي بأن يقول ان معرفة هذه الظروف لا تفيد في فهم الشعر ، بل يدعي انها تقوم حائلاً دون هذا الفهم ! وهو يعتقد ان من الظلم والخطأ البليغ ان يقال في بشار ان تجديده في الصياغة لم يكن تجديداً اختياريّاً وانما كان عنده ابن تلك العاهة التي فرضها عليه القدر فرضاً لم يكن منه مهرب ، وهو يرى ان الاستبصار الخيالي في الشعر لا علاقة له بالتنوع . ولكننا لا ندرى اي ظلم في ان يقال ان بشاراً لما حرم حاسة البصر نمت عنده الحواس الاخرى وازدادت شحداً ، فارتزت في تكوين اسلوبه بالنحو الذي ذكرناه آنفاً . ولا ندرى لماذا يكون هذا القول نفيّاً بالاختيار عند بشار ، فقد كان له من آفته مهرب آخر ، وهو ان يكتفي بالتقليد ، تقليد اسلوب المصيرين ، كما اكنى بالتقليد الوفاء من الشعراء المصيرين انفسهم ، مريحين انفسهم من عناء التجديد . لكن بشاراً لم يختار هذا المهرب السهل الرخيص ، بل أثر التجديد ، واستقل في تجديده نفس آفته ، فحول ما كان نقصاً الى مصدر كمال ، فكان له في هذا اي فخر ، وكان هذا من اهم الاسباب لعظمته الشعرية التي تبوأها في تاريخ الشعر العربي . فاي ظلم في ان نقرر هذه الحقيقة ؟ اما نحن - بعد دراسة مستفيضة لشخصية بشار وفنه الشعري - فنرى بعكس ما يقول المؤلف ، نسرى انه لا سبيل الى فهم شعر بشار فهماً كاملاً او تقدير جدته الحققة في الشعر العربي اذا اهلنا ظروفه العضوية . وهذا مثال على ما ادينه من انه لا سبيل لنا الى تقدير المدى الحقيقي الذي استطاع الفنان ان يبلغه من التعالي في فنه على ظروفه الواقعية الا اذا درسنا هذه الظروف وادخلناها في حسابنا النقدي . ويكفي القارئ ان يرجع الى قصيدة بشار « يا ليتني تزددت نكراً » والى ما قلناه في كتابنا المذكور في تحليل تشبيهاها وصياغتها ، لتتضح له هذه الحقيقة ، ثم ليعد القارئ النسي تعليق المؤلف على هذه الابيات ولينظر هل افنعه هذا التعليق بأن من المستطاع فهم تجديد بشار بدون تذكر عماء ، ام لعل هذا التعليق يزيد القارئ اقتناعاً بحاجة الى تذكر آفة بشار حتى نفهم تشبيهاه وصياغته ونقدر عبقريته الخاصة المنفردة تقديراً صحيحاً .

ويبدو ان المؤلف اعتقد ان هذه الظاهرة الواحدة ، ادب الادباء غير المصيرين ، تقدم له مجالاً طيباً للبرهنة على رأيه في عزل العمل الادبي عن ظروف صاحبه ، فيعد ان قال ما قال عن بشار ، وعن ابي العلاء ، جاء في ختام فصله الثالث الى اديب آخر ، ومن حسن حظ الحقيقة انه فعل ، لانه سيقدم لنا اقوى دليل على خطأ مذهبه وعلى مناقضته هو له . هذا الأديب هو الدكتور طه حسين نفسه ، والمؤلف يعرض (ص ١٧٤ - ١٧٩) للصفحات الاولى من كتاب « الايام » ، وهي الصفحات التي يصور فيها ذكرياته المبكرة عن الايام التي سبقت فقده

لبصره ، ثم الأيام التي نلت هذا الفقد ، ويقول « وإذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل إلى الشك فيها فانما هي ذكرى ذلك السياج الذي كان يقوم امامه من القصب » ، ومن الواضح انه يعني ذكرى بصرية ، وهذا يزداد وضوحا في قوله « هو يذكر هذا السياج كأنما رآه أمس » . ثم يذكر حقائق مادية محددة عن هذا السياج ، ان قصبه كان اطول من فامته فكان من المسير عليه ان يتخطاه الى ما وراءه ، وان قصبه كان مقتربا كأنما كان ملاصقا ، فلم يكن يستطيع ان ينسل في ثناياه ، وذكر امتداده من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية ، وامتداده من يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية ، ويذكر القناة التي عرفها حين تقدمت به السن ، والارانب التي كان يحسدها لانها كانت تخرج من الدار كما يخرج منها وتتخطى السياج وثبا من فوقه او انسياجا بين قصبه إلى حيث تقضي ما وراءه من نبت اخضر ، يذكر منه الكرب خاصة . ثم يصف خروجه من الدار اذا غربت الشمس وتشى الناس ، معتمدا على قصب هذا السياج (ومن الواضح انه ينتقل هنا إلى الأيام التي اعقت فقده لبصره) ، مفكرا مفقرا في التفكير ، حتى يرده إلى ما حوله صوت الشاعر قد جلس على مسافة من شماله والتف حوله الناس ، ويصف استماعه المشغوف إلى نشيد الشاعر ، حتى تأتي اخته فتحمله رغما عنه ويعود به إلى أمه ، ويضع رأسه على فخذه ، فتعتمد هذه إلى عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد أخرى ، وتقطر فيهما سائلا يؤذيه ولا يجدي عليه خيرا ، وهو يالم ولكنه لا يشكو ، لانه كان يكره أن يكون كاخيه شكاه بكاء .

واضح كل الوضوح أن هذه الأحداث والشاعر والخواطر انما حدثت لطفل أصيب بفقد بصره حديثا ، فالصفحات تصور أولا ما سبق هذا الفقد من ذكريات بصرية تبقت في ذاكرة الكاتب واضحة بينة ، من سياج القصب والارانب واللون الاخضر لنبات الكرب خاصة ، ثم تصور حالته الخاصة المعقدة العظيمة الارهاق في الأيام التي اعقت فقده لبصره . وهي كلها قائمة على هذه الحقيقة المادية وعلى اثرها في نفس الكاتب البالغة الحساسية ، فلا سبيل إلى فهمها مجرد فهم ، ولا سبيل إلى تذوقها بأي نوع من انواع التلويح ، ولا سبيل إلى الاستجابة العاطفية لها والنائر الفني بها ، اذا أهملت هذه الحقيقة . لكن الدكتور ناصف ، امعانا منه في مذهبه الجمالي ، يريد منا ان نهملها ، صدق هذا او لا تصدق . ويقرر ان القيمة الفنية لما كتبه الكاتب لا علاقة لها بذلك الحادث في سيرة الكاتب ، ويقرر انه لا يعنيه اكانت الأيام تتصل أم لا تتصل بكل ما نعرفه او نحب ان نعرفه عن طه حسين ، ثم يتعادي فيدعي انه لو استطاع باحث مجتهد ان يثبت انها لا تتصل بشخصية طه حسين على نحو ما يوهمنا (أي طه حسين نفسه - بأمل قوله « يوهمنا ») في عمله العظيم فان هذا لن ينقص من قيمتها من حيث هي فن . ويقرر انه لا يعنيه ان تكون هذه الأحداث قد آلت كلها بالكاتب وهو صبي صغير !

هكذا يصل المذهب الجمالي إلى الهذيان المحض حين يبلغ مدى شططه . والمؤلف هنا انما يحاكي قول البيوت في سنة ١٩١٧ اننا لو عرفنا ملء مكتبة كاملة عن حياة شكسبير لم يساعدنا هذا على فهم شعره وتقديره ، وهو رأي طلقه البيوت نفسه بعد عشر سنوات حين حمل على مذهب الفن للفن الذي ينكر الصلة بين الادب والحياة ورأى انه يحول دون التقويم السليم للشعر ، وانكر استقلال الفن واتخاذ غاية في ذاته ، واكد صلة الفن بمسائل الاخلاق والدين والسياسة .

لكن دعنا ننظر في السؤال الذي يختم به المؤلف كلامه ، حين يسأل عن هذا السياج الذي يصفه طه حسين ، ما هو ؟ ويجب بانه قد يكون سياجا حقيقيا (تأمل في « فد » هذه) لكنه يحمل « إلى جانب ذلك » دلالة أشمل هي دلالة الرمز . قد يكون هذا السياج هو العقبات التي ينبغي ان تتخطى ، ولم يخطر بمقل الصبي هذا النحو من التفكير ، فاذا نسينا فكرة الترجمة الذاتية نفدنا بسهولة مسن المعنى الحرفي الواقعي إلى الرمز ، ومن ثم يخيل إلينا إن السياج صورة للطموح أو الرقي الروحي ، ودون هذا الطموح عقبات .

٤ - التحليل اللغوي الاستطائقي

حين نقرأ عنوان هذا الفصل نصيح : الان ، اخيرا ، سيشرح لنا المؤلف تفاصيل المقياس الجمالية التي يريد تحكيمها في دراسة الادب! فقد لاحظنا إلى الان أن المؤلف يهدم ولا يبني ، يهدم جميع قيمنا واحتياجاتنا التي نقرأ الادب رجاء الحصول عليها ، ولا يضع محلها سوى كلام غامض عن الطبيعة الاستطائية الخالصة للادب وصلتها بالادراك الفيني الاسطوري . لا شك ان ان كان سيحدد مقياسه ؟ لكن ما اشد خيبة امنا . يبدأ المؤلف هذا الفصل بتقرير عقيدته (ص ١٨٥) ، وهي ان للفن كيانا مستقلا ، متميزا بنفسه من سائر الانظمة الفكرية والاجتماعية ، ولذلك ينبغي ان يقاس بمقاييس خاصة توافق طبيعته . وهذه المقياس في رأي المؤلف لا تلقى بالا إلى الظروف الاجتماعية ، او حياة الاديب ، او تكوينه العضوي او النفسي ، ولا يهمها تأثير الاديب فينا والعاطفة التي يبعثها عمله الادبي فينا حين نقرأه ، ولا يهمها هل يعبر الاديب او لا يعبر عن تجارب حقيقية حدثت له ، ولا يهمها هل يصور مشكلات ومخاوف ورغبات شخصية خاصة جاش بها صدره ، ولا يهمها مدى صدقه او كذبه في العاطفة التي يعبر عنها ، وهذه كلها اشياء عرفناها من الفصول الماضية ، وهي كلها اشياء سلبية ، ولكن ليست للمقاييس الجمالية التي يرى ان يقاس بها الادب اي خصائص ايجابية؟ ما هذه المقياس بالضبط ؟ سنقرأ هذا الفصل بعناية فلا نجد جوابا يشفي القليل . ولا نجد الا حديثا غامضا عن « النشاط اللغوي » ، و « النشاط اللغوي الاستطائقي » . ولكننا كنا نعرف بالطبع ان الادب نشاط لغوي ، وكنا نعتقد ان هذا النشاط موجه إلى التعبير عن موقف الاديب العاطفي الوجداني من تجارب حياته وعلاقات مجتمعه ودخائل نفسه ، والمؤلف قد انكر هذا كله ، فما هذا النشاط اللغوي الاستطائقي الذي يدعونا إلى تأمله ، واي شيء يبقى فيه اذا عزلناه عن جميع عناصره المادية والاجتماعية والعاطفية والنفسانية ؟ مرة أخرى لن نجد الا تقريرات سلبية من ناحية ، وحديثا غامضا عن الادراك الفيني الاسطوري من ناحية أخرى ، الامر الذي يزيدنا تأكدا ان هذه المقياس الجمالية ، ما دام المؤلف يصر على ان يفرغها هذا الفراغ ، لا يمكن ان تكون الا حديثا فارغا يدور في فراغ مطلق .

لكن نمضي في صبر مع المؤلف منذ صفحته الاولى في هذا الفصل ، فنجد اول ما يكرر حملته على الدراسة الاجتماعية للادب ، فيدعي انها حاولت مرارا ان تشتت خصائص العمل الفني من مجال آخر متميز لا اهمية له من الوجهة الفنية . انظر كيف يبالغ فيقول « لا اهمية له » ، ولو قال ليس وحده ذا الاهمية في تكوين خصائص العمل الفني ، لكان اقرب إلى الاصابة . ويكفي لاقناعه بأن المجال الاجتماعي له اثر كبير في خصائص الاعمال الفنية ان يدرس تاريخ تطور فن من الفنون ، وليكن فن الدراما او القصة او الملحمة او الاوبرا ، فيدرس الاسباب الاجتماعية لظهورها او انعدامها ، لنموها وتقدمها او انحدارها وتأخرها . ثم يقول

« نسي المناصرون لهذه الدراسة ان الفن لا ينمو وفقا لمنطق اجتماعي وانما ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز » . وهكذا يسير مع نفس المبالغة ناسيا هو حقيقة جلية يشهد بها تاريخ الفنون ، وهي انه ان كان صحيحا ان للفن منطقا داخليا خاصا ينمو وفقا له ، فان هذا المنطق يجب الا ينفصل تمام الانفصال عن المنطق الاجتماعي ، والا صار الى التصنع والزيف حتى يزداد بعدا عن حقيقة الحياة الانسانية وحقيقة المشكلات والمشاعر البشرية . هذا ما حدث المرة بعد المرة في تاريخ الفنون ، بل هو ما حدث لكل مذهب فني حين اتم رسالته وتغيرت الحياة من حوله، ولكنه ظل سائرا وفق منطقته الداخلي دون ان يدرك ان هذا المنطق قد صار غير مناسب للظروف الجديدة ، فاحتاج الى ثورة تدخل عليه المنطق الاجتماعي الجديد فنعده الى الطريق السوي حتى يؤدي رسالته الفنية الصحيحة للانسانية الدائبة التطور ، ورسالته الانسانية هي وحدها التي تجعل للفن اهميته البالغة في مجالات النشاط الانساني ، ولولا هي لما زاد بمنطقه الداخلي على ان يكون مجرد مهارة تكتيكية فارغة او الاعيب حواة . فان استطاع المذهب الفني ان يتطور مع منطق الحياة والمجتمع كتب له البقاء فترة اخرى ، والا كان الانقراض هو مصيره المحتوم .

ثم يكرر دعوته (ص ١٨٧) الى ان نستبعد كل ضرب (لاحظ مبالغته هذه « كل ضرب ») من العلاقة بين الظواهر الجمالية والظروف الاجتماعية ، بحجة ان النظر في هذه العلاقة يمنعا من استجلاء مفهوم القيمة (يعني بالطبع القيمة الجمالية الخالصة ، فهي وحدها التي يؤمن بوجودها في النص الفني) واضحا في اذهاننا ، وان الظروف الاجتماعية تسيء الى فهم الشعر وادراك معالاه المتميزة . ولكن هل يستطيع المؤلف حقا ان يستجلي مفهوم القيمة الفنية في كل المدارس الشعرية المتعاقبة التي شهدنا تاريخ الشعر الغربي اذا عزل هذه المدارس عن ظروفها الاجتماعية ؟ سيجد لو اتقن الدراسة - دراسة الشعر الغربي نفسه ، لا دراسة كتب الفلسفة الجمالية - ان فهم هذه الظروف بدلا من ان يسيء الى فهم الشعر وادراك معالاه المتميزة ، سيقدم له عونا كبيرا في هذا الفهم والادراك .

ثم يكرر في الصفحة التالية ادعاءه ان الابنية الثقافية مستقلة عن اوضاعها الحضارية والعلمية ، وان الشعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج . ثم يضرب لنا مثلا يعتقد انه يفيد قضيته ، فيقول ان مثل الشعر كمثال النبات يتغذى باشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وهو مثل لو تأمل فيه واستحضر الحقائق العلمية الاولى عن موضوعه لوجده يهدم عليه قضيته . اي عالم نباتي قال ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ لسنا نعلمي الان ان النبات لا يستطيع ان يعيش مجرد عيش في ارض تامة الاجداب والخلو من الماء والهواء وضوء الشمس ، ولا نحن نعلمي مجرد الصفات العرضية الظاهرة ، مثلما يحدث للنبات اذا اغتيت تربته بالسماذ فكبر حجمه او كثر ثمره ، بل نعلمي ان الكمية التي يحصل عليها النبات من هذه العناصر ، وطبيعة عناصر التربة التي يتغذى بها ، لها اثرها في تحديد خصائص النبات الجوهرية . وقراءة يسيرة لكتاب مبسط من كتب البيولوجيا كفيلة بان تري المؤلف مدى ارتباط اجناس الحياة ببيئاتها ، ومدى كيفها الرائع للملاءمة ظروفها المختلفة ، وبان تربية ان هذا التكيف لا يقتصر على صفاتها العرضية الظاهرة بل يتغلغل في صميم تكوينها العضوي التشريحي الدقيق . حقا ان العلماء لا يطلون الان هذا التكيف بثورات الصفات المكتسبة كما كان لامارك يفعل ، بل يعللونه بتصارع الاحياء وبقاء الاصالح اي اكثر ملائمة للظروف ، ويعللون هذا بتشكيلات الجينات او الوحدات الوراثية . الا ان الظروف هي التي تحكم اي هذه التشكيلات يتقرض واياها يبقسى ويتوارث ويستمر في سلسلات التكيف المتعاقبة . وهذا في حد ذاته بين للمؤلف خطأ قوله ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها . وخير دليل على خطاه هو ان العالم النباتي يستطيع من دراسة خصائص نبات ما ان يحزر ظروف ارضه التي عاش

عليها ، ويستطيع العكس ايضا ، يستطيع بمعرفته لظروف ارض ان يحزر الخصائص التي يجب ان توجد في النبات لكي يعيش عليها ، من تكوين الجذر والساق والاوراق وقدرة تحمل الجفاف والبرد وما اليها . وعلماء الجيولوجيا يستدلون بوجود نباتات معينة في منطقة ما على ان ارضها تحتوي على عناصر ومركبات معينة مثل الحديد والمنغنيز والزيت . فقد كان يجوز للمؤلف ان يشبه قدرة الاحالة التي يوهبها الفنان فيتمثل بها عناصر بيئته في انتاجه الفني بقدرة النبات على الانتفاع بعناصر بيئته وتحويلها الى نسيج حي ، اما ان يتطرق فيدعي ان خصائص النبات مستقلة عن ظروف ارضه فهو شطط لا يسمع عليه . او لم يسمع مجرد سماع يعلم اسمه علم الايكولوجيا ، وهو فرع من علم البيولوجيا يبحث في ما للكائنات الحية من عادات ونظم للحياة وما بين هذه وبين ظروفها المحيطة بها من علاقات ؟ اولم يسمع يعلم تحسين السلالات النباتية والحيوانية ، والنتائج العملية الباهرة التي حققها العلماء في هذا المجال ، وذلك باختيارهم للظروف التي تدفع تشكيلات وراثية معينة الى البروز وتمنع بروز تشكيلات اخرى . ابعده هذا كله يقول ان خصائص النبات لا يمكن ان تعزى الى ظروف الارض التي يعيش عليها ؟ (١) .

ثم يعود بعد هذا كله فيسلم : (ص ١٨٨) ببعض الاثر للظروف الاجتماعية ، قائلا « اننا لا ننكر ان هذه الظروف قد تفسد دارس القصيدة ، قد تبعثر بمعناها السطحي » . لكنه تسليم لا ينفع في تصحيح جموحه ، فهذه الظروف لا تبصرنا بمعنى القصيدة السطحي وحده ، بل منها ما هو لازم اشد اللزوم لتبصيرنا بتكوينها الجوهرية نفسه ، ولماذا نمت فيها الخصائص الفنية التي نمت فيها ولم تتم غيرها ، كما ان ظروف النبات في تاريخ التطور البيولوجي قد اثرت في تحديد الطرق والشعاب التي يتخذها نموه العضوي وتعديله الوظيفي ، وحكمت اياها جدير بالبقاء واياها يستحق الفناء .

وحين يقرر (ص ١٨٩) اننا لا نقرأ القصيدة من اجل ان نبحت عن التجارب الحقيقية التي مرت بالشاعر ، فهو مرة اخرى يكرر رأي اليوت المبكر الذي تم تحييصه والتدليل على اسرافه والذي عباد اليوت نفسه فخالفه . وقد كان اقرب الى السداد ان يقول اننا لا نقرأ القصيدة من اجل هذا الغرض وحده ، بل لنرى ايضا كيف استطاع الشاعر ان يحيل هذه التجارب وان يستغلها في بنائه الشعري . لكننا لا نستطيع هذه الرؤية الا اذا عرفنا التجارب « الخام » التي بدأ بها من ناحية (وهو ما ينكر المؤلف لزومه) ، وعرفنا تركيبه الفردي الجسماني والنفساني الى اقصى حد نستطيعه من ناحية اخرى (وهو ما ينكر المؤلف لزومه ايضا) .

ثم ينقل قول اليوت (ص ١٨٩ - ١٩٠) ان العواطف التي لم يمارسها الشاعر في الحياة تؤدي له خدمة ربما لا تقل عن خدمات - التتمة على الصفحة ٥٤ -

(١) كتبت هذا النقاش في الشهر الماضي ، واليوم جاءني ابن لي تلميذ بالمحنة الثانية الثانوية ، واجبرني بالاختبار العلمي الذي اعطى له في مادة علم الاحياء في امتحان اخر البنية : اعطى نباتا طلب اليه ان يقوم بوصفه والاستدلال بخصائصه على طبيعة البيئة التي نبت فيها ؟ قلنا سألته كيف استطاع الاجابة اداني كتابه المدرسي (التاريخ الطبيعي) علم النبات ، للصف الثاني العلمي ، تأليف دكتور فتحي مصطفى الفزوي ، سنة ١٩٦٤) ، وفيه فصل عنوانه « النبات والبيئة » يبدأ بهذه السطور : « يتصل بالبيئة الوسط الطبيعي الذي يعيش فيه النبات ، ولهذه البيئة تأثير على الشكل الظاهري للنبات وعلى تركيبه الداخلي ايضا ، اذ يتحور كل من الشكل الظاهري والتركيب الداخلي لتلائم النباتات البيئة التي تعيش فيها » . يلي هذا تفاصيل وتجارب ورسوم على النباتات المائية والنباتات الصحراوية خاصة . فلم ادر أسر باجادة ولدي للدروس ، ام احزن لان من باحثنا الجامعيين من يندفعون الى القلم تقريرات لا يعرفون الحقائق التي تتصل بها ، وهي حقائق بدائية يتعلمها تلامذة المدارس الثانوية !!

نبضات اللآلئ المضيئة

١ - المرأة المكسورة

منحنا وجهك الحالم
هوانا، حين لاح وراح تحمله لنا اطلالة الوجه
ومن بين الوجوه أراق في أضلعنا تلجه
وظائلنا بظل الأمل الناعم
وكالليمة الفجة
على رغو المياه تعوم غادر حزننا الجائم .

راينا وجهك الحلو التقاطيع
ملاحه الربيعيه
تبين ، كأن أغنية بدائيه
لنا تصف المواسم حينما بزغت يد الخصب
لترتد يد الجذب
وكم هتفت لك الأفواه باعثة على التشجيع
ولما جان دور ممثل الفكر السياسي
تقدم ، والصراخ علا
فبارح بيته الدمي
وقطب وجهه الجمهور وهو يغادر القاعة
- لقد نطق على المسرح فقاعة
- ممثلاً على المسرح ما بدل أطيابه
- كبير اسمه اكبر من رسمه
- لقد أضحكنا لما بدا يفرق في همه
... فيا مطر ماء الورد
تباعد ان تشأ كي يقرب الموعد .

لم تحمل هذا القلب ، تجاوه ، وتخفيه
كلؤلؤ البحار ، وأفقر الفقراء
يعسل مقلتيه بنكر الثمره
ولا تمتد كفاه إلى الشجره
ويصرف عمره في فيشها المقفار
فما أحراك أن تذبح هذا القلب ، تشويه
وتأكله ، فان النار
سترمد فيك ... يهبط رقم المحرار
ويأخذ حده الأدنى

وترتاح اليمامة من مناوشة الرياح وحيلة الصياد
ومن شجر ترون به العصافير
ستخضل السامع بالمزامير
ولكن لست أملك حظوة

وديب ضفدعة على قدمي
يخر في العظام دمي
وأموه السامة تحت جسر عمودي الفقري تجري
بشراع الامس

سلاما أيها المدفوع تحت الشمس
سلاما أيها المقبل تحت النجم

كما يتكسر الانسيان
هي المرأة حين تكسرت وتبدلت الاذنان
فما ذنبي اذا راحت تشوه فارس الفرسان .

٢ - دعوة للقمر

مع الاطياف باسمك في الحداثق ضاع قيثاري
رجعت مع المساء ... وكنت أكاد أموت من ناري
ويا ما كنت تفرحني كواجدة من اللعب
ولم أقنع بأنك صرت كرسيا من الذهب
عليه أمر ناه

فبين أصابع الريح
أنا يا ليتني ناي من القصب
أصب حين مجروح
إلى قمر بلا لهب

فيا صحن الرماد ، أيا حديثا طال
أيا تمثال
أيا أرجوحة لم تقترب يوما من الاطفال
أبت الواعد المأمول
أنت منور المجهول ؟

معاذ الله ، ما أنت سوى نجمه
تموت كما يموت الطفل
إذا امتدت يدا غيمه
على وجه السماء وأمطرت وعدا .

أنت السعد ؟ أنت النور ؟
كرهت النور والسعدا
إذا لم يرويا العطشان أو لم يطعما الجائع
لقد خبيبت كل مآمل المحروم والعاشق والضائع
أيا كتلا من اللؤلؤ في القيعان مرصوفه
أيا مرآة ماس في كتاب الغيب موصوفه
منازلنا هناك تنام بالعممة ملتفه .

وأنت الهة بيضاء فوق مطية الديجور
محلقة بلا رافه
خدعنا فيك

وباركنك في الصلوات معبودا
كأنك لست موجودا
ولسنا نحن موجودين
وهذي الضجة الكبرى مسرة طين
وحزن هواء .

الا أيتها المرأة
إذا لم تمنحنا الضوء بعض الضوء
إذا لم تكرمينا الشيء بعض الشيء
تعالى فوق أرض الناس حيث الناس عباد ومعبدون
نشاهد وجهنا فيك

ونهجس أننا في الأرض موجودون
وكم كنا وكنت وأنت من أسر المحاق سكنت جوف الحوت
ننقر فوق صنيبه
مغنين : « الا يا أيها الحوت
دع القمر » .

٢ - نزهة ليلية

وفي قيلولة الظهر
لمحت مدينتي في مثل حلم خالص الزرقة كالبحر
شراعا مثل غابم والزهور اللدنة البيضاء
على جبل تزين كتفه نجمة
لها في كل نفس حد خيط لا تراه عين الرائي
وتلتصق النفوس كما الشباك التمتع في صيدها المائي
ومن رائحة العطر المسائي الطيور نظير
فقايعات من الاضواء
لها في غمزها تحت الدجى ثامه
ووجه امير
يقول : انا هو الملاح
الا ما اجمل الانسان حين يعيد للوردة وهي تموع
ثانية توردها !

الا ما اجمل الدنيا .
اذا ما جمد الله لنا الرؤيا وجسدها !
فهذا شعبنا واميره الملاح في تعبيره
جرس الندى يحيى
ترى من خاط للمسرى فم الصمت
فلم يغفره ، لم يخطف مدينتنا ؟
ولم يسرق لآلىء وجه حاكمنا الذي نهوا
من اوجهن البحرية السميت ؟
احقا سوف نرجع بعد نزهتنا الى البست ؟
وفي اصبعنا المفتاح ؟
احقا سوف لا تخبو سعادتنا
اذن ، فلنفتح الاذان والاعين
على الراقصة الشقراء والجنية المشمسة الاصداء
على فجر توطره كصورة طفلة حسناء
ونقرا في الكتاب ونحمد الله
وماذا في الكتاب ؟ هناك اقصوصه
تصور رؤيتي اجنحة لمست ثراها غير مقصوصه
فهذا حلم مزمن
تفناه الجدود الاولون بعصرهم ، والدهر واره
لقد كانت هناك مدينة فوق جبين الماء
ومثل سفينة اغرقها الله
وارخى فوقها مقته
ستارا كانطفاء النجم في محارة ميتة
وصارت تحت رجليه
لان اميرها ما كان ملاحا
ليحملها كقلب بين جفنيه .

لقد حان الرجوع من التجول في حدائق بعقلي الباطن
لان الارجل البشرية الملساء
تجاذبها النهار لكي تمشط شعره المرخي في الاحياء
وسبرك هذه النزهات لا تأتي على غير سرير الليل
فكل توقع ساكن
ويولد ميل
وتبدأ جولة الانسان في ذاته
فمن احبائه يدفن ، يحيى بعض امواته
وحين يشم سيف الموت يقربه يزيح ازاره

ياتزر الاضواء
وتوقظه كما توقظه في مثل هذا الوقت
من سالف أوقاته

ذراع نهاره الساخن
وآبد يصلي للسماء لكونه كائن
ومن بعد الصلاة يرى ويكتب ما يراه لجولة أخرى
يزاولها وأجنحة النعاس تلملم الذكرى
يرى من خلف سور النوم يقظة اجمل الاشياء

احقا هذه الالفاظ
سأجمعهن بالسلالات كالاثمار في نومي
حصيد حصادي اليومي ؟
احقا نفسه الهذيان ما احكيه
ام ان مدينتي رسخت بظل الصخرة المشرفة البيضاء
وللمسجد يدعو في منارته مصايه
ليخلق للسفينه ربنا الربان قبل تضخم الظلماء ؟

٤ - نبع نرسييس

انا رجل بلا احلام
كمثل علامة استفهام
انا في هذه الارض التي تحفل بالارقام
وبالواجه والاقدام .
هنا في الارض القاني وأبحر زورق الفجر
هنا في هذه الايام
ولم يرجع من السفر
ولم أحلم بعودته
لان العام بعد العام بعد العام
يذوب ، وما ازال الخيط بعد الخيط
أبتره بلا جدوى
مع الساعين أسعى كي وكى من يؤسهم اسلم
وبيت العنكبوت يبين لي اقوى
لاني لم أعد أفهم
متى أهوى
متى وجه الهوى القاه
ووجهي طالما في نبع نرسييس العميق اراه
لكم عيناى كلمتاه
لكم شفتاى ضاحكتاه
ولكن عادتا منه بلا شيء
بضوء متاه

وأغنية وحفنة آه
فمنذ أتى الى دنياه
أتى يطفو على الامواه
لكم غرس التمني عله في غفلة من منجل الموتى
يفني أرض حلم أكله يؤتى
وياما خبيت أقداره مسعاه
فعاد لنفسه ، للمجهل النير ينبش قيه عن معناه
وعن مرآه .

موسى النقدي

بغداد

مرآة.. في قمر زجاجة !

قصة بقلم ابراهيم عبد الحميد محمود

ألسنت فضيلة ؟

وابتسمت حياء ثم قالت : أنا عذراء .. جارتكم القديمة .

- لهذا رأيت وجهك مألوفاً .. حتى اني .. حاولت الكثير ولم استطع ان أتذكر حتى الاسم .

وضحكت قائلة :

- وأهلك ؟ كيف حالهم ؟ وأين أنت الآن ؟ ..

وبعد خمس دقائق كنا نركب الباص ، وعرف كل منا الكثير عن الآخر .. أنا خريج كلية في طريقي الى العمل ، وهي معلمة جاءت الى هذه الدائرة لتنتظر زميلتها الا ان الاخرى تأخرت .. أهلها انتقلوا الى مكان قريب من دارنا الجديدة ولكننا لا نعلم .. يا للسنوات .. تسع مضي ، كنا قبلها نلعب معا في شارعنا الصغير المسدود النهاية ونقرأ معا ، وقلت لها :

- ما رايتك لو التقينا مرة أخرى ؟

- وما الداعي ؟

- كان سؤالاً شرفياً منقناً .

- لا شيء .. سوى ان نسترجع ذكريات الصبا .

- فقط هذا ؟

واردت ان أقول : وأشياء أخرى .. فقلت :

- ليس هذا فقط .. انما بصراحة .. ارتاحت نفسي عندما رأيتك .

- والناس ؟ وأهلك ؟ وأهلك ؟

« عدنا الى اللعبة القديمة ؟ »

- لا اظن ان الجلوس في سيارة مصلحة يدعو الى الربة ..

ثم ان جبرتنا ..

- حسناً ، سافكر في الموضوع .

وجاءت ابتسامتها في الموعد الملائم تماماً .

- ومتى أعلم النتيجة ؟

وبسرعة حددت الموعد .. الخامسة والنصف مساء الغد .

فقلت لها :

- سافف اسبوعاً .. كل يوم في الخامسة والنصف .. واوقت

ساعاتي على الاذاعة .

- لهذا الحد ؟

- لك ان تقضي ما تشائين .. انما بالنسبة لي .. لقد رسمت

واحة طيبة سنجتازها معا .. وليس في حياتي واحة أخرى .

- وقريبتك تلك ؟

« يا للملونة ! »

- انتهى امرها .. كنا مراهقين وقد درسنا عن المراهقة الكثير .

وذهبت ... يا رب السموات .. ألا بد من الدلال هكذا ؟ من اظهار

الصد والتمنع ؟ لماذا ابتسمت لي وسرت معي ... يا ابنة الاوادم ؟

في جيبي نصف دينار فقط ، لاحتفل على الطريقة القديمة ..

وفي السادسة مساء خرجت من مقهى الاعتيادي راحلاً الى النهر

العظيم ، وتلفت بمعطفي العتيق وأنا اجلس على إحدى دكات الدرج

الكونكريتي الذي يحاذي السدة القريبة جنوبياً من جسر الاحرار ..

وبدأت أحتسي صرفاً .. وشعرت بالفشان سريعاً .. « أريد ان أنسى

الآمي .. أريد ان أنسى حتى الفرح .. يا رقماً قميئاً في الوجود ..

الك حق في الحب والسوى كما تفعل الارقام الاخرى المليئة بالامل ..

يا شاة من القطيع الالهي .. » وضحكت .. « نحن قطعان .. خراف

.. كانت الشمس كريمة تماماً ، برغم الهسواء الجاف ودرجة الحرارة المنخفضة ، وفيما دلف الصديق الى غرف المراجعة المكتيبة الكثيرة ، ارتضيت لنفسي جانباً من المدخل الرئيسي للدائرة .. ارقب المارين ، لساعات .. دون كلل .

بعد دقائق ، صرفت النظر عن الاهتمام باللحي الحليقة ، وأخذت أهتم بالمساحة التي يشغلها شعر الوجه .. في الوجه .. ارقب وجنات الرجال باهتمام متحمساً وجنتي في نفس الوقت .. ان معظمهم ينتزع الشعر بالنقاش عن الجلد .. بعكسي ، فانا أحلقه جميعاً حتى أكاد أصل الى العيون وهذا ما يسبب لي ان أفق كل يومين أمام المرأة لأحلق وجهي خشية ان يغمره الشعر ، وبالتالي أصبح الزيد من وقتي .. وبدأت أهتم بتفصيل العباءات التي ترديها بعض النسوة .. لاحظت لأول مرة ان العباءة مكونة من قطعتين تخطان ببعضهما في منتصف العباءة تماماً وبصورة متوازية !

تركت كل ذلك الى ملابس السافرات .. وجدت ان معظمهن قد رفعن الثوب عن الركبة بعدة بوصات وان بعضهن قد شوهن ناودهن بالكعب العالي ، فجأة ... لمحت شيخ ابتسامة على شفهي فتاة .. يا لله .. يا ملائكة الرب جميعاً . ساعدوني لان أتذكر ... ودفعت يدي بعنف ماراً على شعر رأسي : لا فائدة .. لا أتذكر .. واستعنت بالبسمة ، ورأيتها تخطر أمامي مجتازة الامر الى الشمس المظلة على ساحة الدائرة الامامية ، غامرة نصفها القريب الى الحائط .. والتفت ورأيتي لاتأكد : لمن تراها تبسم ؟ ربما كانت تعلم ، ربما تذكرت نكتة ما ، ولكن البسمة استمرت ولا أحسد يقف سواي ! .. عجيب ... انراها مخطئة ؟ كلا ، كلا .. هذا الجسم المغوف بعناية تامة ، وهذا الوجه الجميل المستدير نصف المتلئذ لا يتسم لاحد غيري . وعادت مرة من أمامي لتجلس على كرسي عتيق قرب باب الدائرة واضعة ساقاً على ساق .. كان الرداء قصيراً حتى بانث الركبة .. وتذكرت ياسين .. آه لو كنت في جرائه .. الملايين .. انشاوناً جيناء نستحي ، واستمرت الفتاة تنظر ناحيتي وتبتسم .. يا لالهة المجوس .. ماذا أفعل ؟ ليست لي الشجاعة الكافية حتى لان اكثر ، حتى ان اظهر أسناني التي تحب الدخان .. وأدركت وجهي عنها مشعلاً سيجارة وأنا أفكر بحسرة ... لا بد انها تعرفني لتبتسم هكذا مشجعة ، والا لكانت بلهاء ، ولكن .. لا لا .. ليس في تصرفاتها ما يدل على بلهها .. انا الابله .. لاني لا أستطيع حتى ان أحبها بكلمة مناسبة .. تبا للجدران الصفيقة التي وضعها القدر بيننا في شرقنا المتعب .. « أين ذهبت السنوات الاربع التي طال فيها لسانك في الكلية .. كانها حلم .. كنت لا ترك فتاة من معارفك الا وتحتجزها ساعات طويلاً في النادي هاجزين الدروس ، تتحدثان عن كل شيء .. حتى تلك التي تزوجت المعجوز الدميم ووضعت الاحمر .. كانت قلعة منيعة ، ولكنك اكتسختها بطبيعتك ورعونتك وكلماتك الساذجة المتشاقفة .. لم تكن نذلاً في شيء .. كنت بطلاً بدوياً رائعاً ، ما لنا ولهذا .. ذهب كل شيء .. ها هي امامك صورة أخرى .. استعمل لسانك يا فتى .. لا أستطيع .. لا أستطيع .. اكاد انفجر » . والتفت اليها :

كان في عينيها حنان يبتلع كل شيء .. حتى الآمي نفسها . وقامت من مقعدها بهدوء سائرة نحو الباب ، وما ان اختفت من ناظري حتى هتفت أعماقي .. ليسقط ألف صديق .. وسرت ورامها حتى دانيتها ثم قلت لها وانا احس بانني غير عابئ بشيء : صباح الخير ..

مثلته عندما كنت في الثانوية والجامعة وتدرّبت عليه عندما أصبحت مدرّسا بالاشتراك مع طلبتي .. استلطف هذا الرجل .. اناني جشع ولكنه غير مفلف .. انه صريح كماشق ، هو يحب ماله ويكشف عن حبه له بصراحة مذهلة .. قبله اخرى اينها الزجاجة البيضاء كحورية ... قبله اخرى .. ما احلى شفيتك الزجاجيتين .. لا لا .. انهما باردتان كاسفلت هذا الدرج .. لا قبل الاسفلت اذن فلعل فيه شيئا من الحرارة التي ارسلتها الشمس صباحا .. انه يحرق معدتي .. العرق اللامع من اللعين .. ليتها كانت بمعي .. كانت الاخرى تجلس تحت اقدامنا كقطعة اليفة ودودة .. وانا لا اربف الا عينها .. يا للعينين الطيبتين .. انهما تبرزان لي من الضفة الاخرى .. تشعان وسط ظلامي التمس .. لا تعطيني .. لا تساليني شيئا بحق من تحبين .. لا لا .. انا لا افعل بنفسي شيئا .. كل ما في الامر اني مخمور قليلا .. اريد ان انسسى الدنيا .. الا توافقيني ؟ انا لا احب « فضيلة » ابدا ولن اذهب الى موعدها ، انا احبك انت .. انت فقط .. انت الصورة الثانية من حياتي .. تشربين الشاي ونحن نشرب العرق .. آلمت موافقة ؟ عرق مقابل الشاي .. انا احب الشاي ايضا .. من يدرك بصورة خاصة .. ولكن اللثام لا يقبلون .. انهم يتدخلون حتى فسي طريقة مشيتي الخاصة .. انهم ، يا للعذاب .. يحبونني على طريقتهم ، يريدوني ان اكون لهم فقط .. امي وابي لا يريدانك .. يعتقدان انهما ارقى منك .. هه .. ارقى ؟! آه لو كنت مالكا اجنحة عريضة بيضاء .. اذن لعمرك كالنسر وطرت بك الى الغرفة السابعة المسحورة رغم تحذيرات السلطان صاحب القصر ولا متصصت كل وحدتك ولفسلنا بدمنا كل الامنا .. يا عزيزتي الساحرة العينين .. انت تغنين بشكل جيد .. تحبين الموشحات .. وانا ايضا .. وتناودين معها وانا احفز كل اعطافسي « الكون الى جمالكم مشتاق .. مشتاق .. والقلب الى لقاءكم » لا لا .. ليست هكذا .. كيف هو الموشح الاغنية ؟ انشدتها بالله عليك .. هزي رأسك هذا اندلسيا .. هكذا .. اجل هكذا .. آه لو كنت ثريا .. لو كان لي مورد ثابت .. لاخذتك الى « كابري » لاتحدى بك دوقات المال ومال الادواق ، لصفعت عدة عجائز على مؤخرائهن وانا اريهن هديتي الحلوة للعالم ، لشددت شوارب تحمل الغلايين وانا اقول لاصحابنا : افتحوا اعينكم جيدا ايها السفهاء فانا اصطحب الدنيا

اطلب منشورات

دار الاداب

في الاردن

من

المكتب التجاري

لصاحبه محمد موسى المحتسب

القنص - تلفون ٤٤٦٥

عمان - شارع الملك حسين - مقابل بنك انترا

الله المليئة شحما » وبصقت ما وضعته في فمي ثانية .. « في جيبي مائة فلس .. لماذا لا اشترى بورتقاله على الاقل .. في رجلي ثقل لا ادري كنهه ، فانا لم اغص بعد .. دنا من ذلك .. صهباء صرفا .. احسن بكثير » .. ونزلت الى النهر « لا لا .. لنمزجها بالماء » وملأت الزجاجة حتى الفوهة ثم « خض الزجاجة قبل الاستعمال .. يا لهم من عابرة هؤلاء الصيادلة .. صيادلنا البواسل » وخضفت القينة .. عجيب ! مزة سوداء تختلط بالسائل الحليبي ، وانتظرت الى ان يسكن الرمل الذي بدأ يركد في الاسفل « الحياة تختنق بلا قمر ، والوجود لا مجد لحد البشاعة .. الليل مقلق رهيب باشباحه التي تنهش كحيوانات جائعة اميبية والدماء تسيل في العروق يوما باوتوماتيكية مفجعة عشرات .. مئات الاميال دون نهاية .. دماغك يركض .. مرة في قلبك ، مرة في بطنك .. في رأسك ، وتقل تحلم باغتصاب شبح ما .. نحاول ان تهدأ وننام فلا نستطيع .. أنت بلا امنية ولا مصير .. ولا حتى مطمع في خير او شر .. لست رقما كالرقام التي تدب على الارض ضاحكة .. أنت انسان بلا تاريخ .. أنت التاريخ كله .. فليسقط العالم .. قالها صديق ذات مرة .. اجل فليسقط العالم ، ليس هناك من شيء يستحق ان تبدله .. التيجان على العروش والتصفيق يتصاعد والمسيح مصلوب دائما والخيطنة مختبئة تحت المسوح وخراف الله يذبها الرعاة .. هلوليا .. هلوليا .. كل من عياها فان .. اجل .. متى يحل الفناء .. يا لها من حفلة ممتعة ، لماذا نميش هكذا متممين ، جننا مرغمين ونموت مرغمين لياكلنا البود وبقا اعيننا .. الهروديت مثل خيلو اللززم تماما .. وماغي يكاد يخلق افكارا .. آمني لو اضعه بين لوحى تلج ليبرد .. لو اتقيا شهادتي .. لو لم افرا اي كتاب .. لو كنت اميا اصلا ، مقاتلا اكل لحوم البشر بلدة واصرع بحربة مسمومة ، لياكلني اهلي واصدقائي فسي الغابة .. لو كنت كاليغولا .. عظيما اسحق من اشاء .. لا لا .. لقد كان مجنونا ولست احب المجانين كثيرا .. لا اريد ان اقل أو احرق ، اريد ان احب فقط بدون منقصات .. لو كنت كروزو فقط ، بعيدا عن كل هذا العالم الدنيء المقفر حتى بفضجته وجازه وحضارته .. لو كنت كروزو بلا رجوع او ابن يقظان بلا عودة .. لماذا اتالم هكذا ؟ اصرخ بصوت عال لا يصل الى احد .. تماما ككذبذبات لا تتركها الاذن البشرية لانها فوق التردد .. ما قيمتها ان كانت مجعولة لدي .. لا اسمعها ، لا اعياها ، لا افهمها .. لست عائشا كالاخياء .. لا ميتا كالاموات .. اخاف الاثنين معا .. لو كنت في العدم .. لو كنت في العدم .. لن ادرك العدم ابدا .. ها ها .. ليس شجاعا الا الذي يستطيع الانتحار بنفسه .. بيده ، كم هو عظيم ذلك المنفذ للهارى كاري .. انه يموت وراء فكرة وهذا شيء حسن .. انما انا ، اذا مت فمن اجل ماذا ؟ انني عائش .. مجرد عيش .. على الهامش تماما .. لا اصدق ان احدا يستطيع ان يحبني كما اريد .. آه لو استطع ان انزع دماغي كما انزع بنطلوني مثلا ، لو استطع ان اغل الناس بهدوء ودجل واخذ دراهمهم وتصفيقهم واقتني بقرة متعابية واشرب الفرموت وادخن الباب والسيجار واقرأ قصة بوليسية واتلى في التلفزيون واقضي ساعات افكر في ربطة العنق وسهرة الليلة .. او على الاقل .. اشتغل عاملا .. بناء ، او فسي مقهى او اي عمل لا عقلي او لا موصوف .. لا يتطلب الا شخيرا سريعا في الليل بعد ان يهد الثعب كل اطرافي ... ما العمل ياسيسدي ما العمل ؟ لست ادري ولا الآخرون .. ايضا الآخرون ؟ كلمة مزعجة حقا ، اخترعها كاروهوا .. اننا نتملذ حياتنا .. انسحاق ، دجل ، شتائم ، حسد ، بغض ، عنف ، فساد .. يا رب : لم خلقت الانسان لتملذه ولم تمته لتملذه ايضا ؟ أنت اعرف بذلك من أي بشر ولكنني احاول ان اصل الى شيء يريحني ، فهل يكفيك عذابى ام ان هناك حفلة سمر اخرى مع ابي نؤاس ونبيرون وفاندي .. لست اريد ان اقتني بطاقة بحق السماء .. اريد ان انام بهدوء .. دون يقظة .. واخذت رشقة .. آه .. بدأت الامور تسير على ما يرام .. اجل اجل .. يقول الهرباغون .. كل شيء سائر بنظام .. هرباغون ؟ لقد

أدعو سوى العزّاب .. لكي أرقب سحناتهم تذرف حاسدة والسنتهم
تندلق مباركة .. تعالي .. زجاجتي .. تعالي .. لماذا لا نؤجل الغرام
هذه الليلة .. لن نفكر في مشاهد ما .. أنا أحبك أيضا .. لا لا ..
لا أحبك .. ماذا تقولين ؟ لست أسمعك جيدا .. أعلى رجاء .. فقد
ذهبت العيّن الزرقاوان من الصفة الثانية .. أجل .. أخفتنا نأما ..
لقد حدثتها طويلاً فافقتنمت على ما يبدو .. أجل أجل .. نكلمي ! ..
تقولين .. أنت .. ماذا ؟ .. تحب ؟ لم أسمع هذيانك جيدا ؟ لك الحق
كل الحق .. وليس ألا الحق .. وساقول الحق كسل الحق ... ولا
شيء غير الحق .. اسمعي جيدا .. انصتي وشاركي خريز الماء وحصاد
ورملك الاسود القابع مع نائلك الحلبي .. يا ليل يا بو الليالي ..
عنتر وعيلة بالجسر على عناد ستوتة .. ها ها .. صوتي جميل ..
ها ها ها » .

وصفت حبيبات الرمل من جديد وهي تتراقص في الزجاجاة ..
وجرعت ما تبقى .. « وأحبها .. وتحبني .. وتحب ناقتها بعيري ..
لا لا .. وتحب ناقتها بعيري .. ما أجمل الشعر ! .. كيف ؟ وأحبها ..
ونحبو .. ني الحياتو .. الحب .. الحبو .. الحياتو .. ماذا تريد ؟
لست أملك شيئا .. لست مليونيرا ؟ انه يدفعني بعنف .. لماذا ؟
ماذا فعلت لك ؟ لا نقود لدي ؟ أرجوك .. وأحبها .. كن رقيقا ..
لتنفاهم .. يا اله الكون لا تهددني .. لا تدفعني .. كن رجلا ..
لا أعرف السباحة جيدا .. خذ معطفي .. أنا مسكين مثلك .. فتش
جيوبى جيدا .. لا تريد ؟ .. لم أقل لك الا الحقيقة فلماذا أتعبت
نفسك هكذا ؟ .. لا تذهب .. فلت لك تعال .. أجل تعال .. انسا
أشرك لانك تركتني بأمان .. ساعدني على صعود الدرج .. لا ..
لا تذهب ... غنبي درهمان .. أشرك .. الان سأذهب الى أمي ..
هاك الدرهمين وابحث عن ثري تسرقه .. حدثت ، انك جديد في
المهنة .. وداعا فالطر بدأ ينه بضرورة العودة .. وداعا .
المراق - مدينة الدفارة باسم عبد الحميد حمودي

معي .. أتذكرين يوم ذلت لك اني اذهب الى الكباريات الفريضة
أحيانا .. لقد هزرت رأسك بأعجاب ظاهري ، وملأت فمك الرائع مطة
استهجان واتجهت اذناك الصغيرتان الانبثقتان الى فم اختك بطريفة
أضحكتني ، أعلم جيدا انك تقصارين علي .. وأعرف بالضبط انك
لا تعرفين تماما ماذا يحين في .. مستقبلتي الفاض أم نظارتي السوداء ..
جسمي الاعتيادي أم دماغي الذي يكاد ينفجر ؟ حديثي الفارغ عن الادب
أم لهيب الشعيرات البيض الذي يكاد ان يشعل رأسي .. أعلم جيدا
ان الكل يعرفون قصتنا ، وكلهم حاقدون .. هكذا اظن .. هكذا
اعتقد .. كلهم حاقدون علي وعلى .. أنا لا أكرههم ولكني ضجر من
الحاحهم اللثيم « متى ايها الصديق ؟ » لا متى الان .. الان الفناء ..
لأننا .. أخشى ان نفنى دون ان المس عينيك الزرقاوان بيدي ..
أخشى ان أموت دون ان اداعب شعرك القطبي اللعين .. أخشى ان
اذهب دون ان يجري ساعدي على خصرك ويداعب لساني المزوج
بالنيكوتين شفتيك الملونتين بالوان الطيف الشمسي .. اننا بريئان
تماما .. بريئان من الدنس .. نؤمن بترهات قيس بن اللوح ، ولكن :
الى متى سينتشر كل هذا ؟ هل ستصبرين الى ان يفور المال في جيبي ..
اصبري .. والا فانا لا أسمح للورد سخيف ان يخطفك مني ..
سأقتلكم معا .. ثم أقتل نفسي بعد ذلك .. ها ها .. لن يستطيع
الأنون ان يعاقبني بعد ذلك .. بعد موتي .. سأقتل نفسي بعد
ذلك .. هكذا أراد اله باغون عندما سرفوا كنزه .. كان المسكين يحب
كنزه .. وانت كنزي .. ولذلك .. أنا غيور جدا يا فتاتي .. غيور
من النخاع الى القدم ، اصبري قليلا ولا تكوني عصرية كثيرا ، فانت
تحبين الموشحات وأنا أحبها أيضا ، سيمتلى جيبي بالمال .. ساسافر
الى كسرى وأقتل جنوده أمام عينيه كما فعل المقداد الكندي .. احلام ..
لا لا ليست احلاما .. سأقابل كسرى جديدا .. سيمتلى جيبي
بالمال .. عندها يسكت الجميع عند رنة الدينار المختلط بعرق دماغي ..
سأخطفك أولا الى البصرة .. ويأتي الاصدقاء العزّاب لوداعنا .. لن

صدر حديثا عن دار الاداب :

المعقول واللامعقول في الأدب الحديث

تأليف كولن ولسون

ترجمة انيس زكي حسن

دراسات هامة رائعة عن تيارات الفكر الحديث في الادب والفن ، بقلم كاتب من أشهر كتاب العصر

الثن ٢٥٠ ق. ل

كجرح الناي في قصب
سمعتك - كارتعاش الجوع في آهات وجداني ..
نحن اليك أحزاني
وأنت معي ، تغزين المسير بناهيك الواهين الحب ،
من حان الى حان

شقيان ..
ومنفيان ، لا بيت ، ولا أم تهددنا ..
وتشرب من تمر دنا ،
ضروع الليل .. في ليل حملناه
على الاعناق وهنا فوق وهن فوق لهفتنا
سدى ما نبتغيه .. سدى !
وتحملنا خفافيش بدائيته
كمن طافت به الدنيا ، فصار صدى
وتعدو خلفنا خبا ، خيول جحافل الرومان . ندمينا
فنبصر غصبة التاريخ تعمينا
كان دما مغوليا يفتينا !

ت اغرر فيك يا روما ... ؟
دعي مزق الملامح تعلق الابواب .
يهزمها انغلاق الباب . يعصرها
على كوب تنقل فيه من حان وراء الظن والخبث ..
الى حان تولول فيه غايبة بلا سبب ،
ومن جدرانها انبثقت عيون نبي
تفلت من يد الشيطان في نزق
وطارد ساكني قبر بلا كف
يمدون الزنود السمر للعفن ...
فجزء رؤوسهم جزا
وفتت فوق جمجمة ، حديث الحب والخبراء .. !
فلما مد يراه

ليقطف زهرتين احمرتا خجلا - قطعناها وسافرنا ..
نشرق او نعرب . نسأل التنور عن طفل معا كنا رمدناه
بقلب النار . سكران الخطى . اعمى ..
وعيناه
معلقتان في عينيك من صدا ومن حمى ..
رمدناه ..

بلى - قصدا رمدناه !!
فأعطيناها معنا
لعل يزحزح العتات ، او تمسسه بارقة من الضنجر ،
فغذي السير بالهدين . واختلجي على صدري ،
نبيئا - سوف نلقاه -
ونطبع فوق خديه
وفوق جبينه
- قبله !!

نبيه شعار

حلب

الطفد البني

عن الذي يأتي ولا يأتي للبياتي

بقلم خلد سليمان كلفت

الجديدة التي هي أيضا عودة « ولادة أخرى هو الموت ، هو الأياب » (مريثة الى ناظم حكمت) في ديوان « النار والكلمات » والتي تشير الى المطب الولادي والعودة الرمزية الى بطن الأم كما في تحليلات عالم التحليل النفسي أوتو رانك ، ويجد الموت مكانه في هذا التركيب بما هو عودة الى الاصل ، وربما صنعت مقولة « العودة » خطأ متصلا في شعر البياتي يشير الى انتصار الامس نارة والى الحنين السى الطفولة او الريف تارة أخرى والى الحنين الى العراق والوطن العربي تارة ثالثة ، وأخيرا الى رغبة في تطهير البشرية من آثامها وأدرانها لتعود الى حالة البراءة الاولى التي ترمز الى تحرر الانسانية من العبودية - التي تعاقبت عليها في أشكال مختلفة من الرق والافطاعية والراسمالية - لتعود الى تلك الحياة الخالية من الصراع الاجتماعي في المرحلة البربرية وان كانت الانسانية مسلحة هذه المرة بالتقدم العلمي الثقافي الكبير ، وليس من أغراض هنا الا ان اوضح بهذا الكلام عن العودة ان « من يعود » هو هذا « الذي يأتي ولا يأتي » في صورة كانت قد رسمت هناك بعيدة عن التفجع والاكتمال .

ومن هذا اللقاء الاول بالذي يأتي ولا يأتي انتقل بسرعة - تاركا تتبع الصور المختلفة في اللواوين التي جاءت بعد اباريق مهشمة - الى مسرحية البياتي (محاكمة في نيسابور) لنتقي بالخيام ذاته وهو ينظر الذي يأتي ولا يأتي وانه لينكلم بوضوح شديد واني أثبت كثيرا مما يقول هنا لاهميته في مقالتي هذا . يقول الخيام : « واني لاري بعين الغيب هناك نجما ، هناك في السماء الفارغة سيطول انتظار الانسانية له ، ولكنه سيهل ذات يوم وتلا أنواره الأرض ، واني لاصلي من اعماق نفسي لذلك اليوم ، لا من اجل نفسي انا ، فما انا الا شبح منفي هالك ، وانما من اجل هؤلاء المذنبين الذين طال انتظارهم دون جدوى » ويقول : « ان نجم الثورة الحقيقية يلعب نوره وراء آلف باب من الانتظار الطويل ، ولكنه سيهل ذات يوم ... » . وفي لقائنا هذا بالذي يأتي ولا يأتي نتعرف عليه محددا بوضوح (انه نجم الثورة الحقيقية) ولكن طبيعة الانتظار وراء الابواب الآلف هي التي تأتي غامضة مريرة ، فبعد ان ينفي الخيام وتنفي كتبه ، وبعد ان يرفض الخيام وسائل الحسن الصباح وهي القتل في سبيل الحياة يستسلم للخمر والتأمل بعد ان كان بطلا ايجابيا فعلا .

وفي تلك المسرحية « محاكمة في نيسابور » التي صدرت عام ١٩٦٢ نرى سيزيف يدحرج صخرته الصماء في الوادي ، ويتأمل الخيام ويرى شروطه في صورة بشعة (القبط تاكل لحم يدي) ، وياكل الخيام حزنه وترسم المسرحية الآلام والآمال والوسائل : الآم مجتمع مريض متعفن يحول بشره الى « نسخ مكرورة من كتاب اصفر » مجتمع يموت الانسان فيه بالمجان ، والآمال في مجتمع يبرز فوقه نجم الثورة الحقيقية ، والوسائل ، تلك التي يعاقب الخيام على ارتكابها كما لو كانت جرائم وهي اختراعه للتقويم الشمسي (العلم التطبيقي) واكتشافه ان الأرض ليست مركز الكون وان النجوم ثابتة (العلم النظري) وكتابتة الرباعيات (الفن) ، وتلك الوسائل الأخرى التي يجرها النجم المنتظر وراءه ذنبا طويلا لامعا يحلم به الخيام وبشر به عندما تسحقه الشروط وترغمه على تأجيل رؤاه ، والخيام يقول : « انا امسكت بخيط مصري هكذا وجذبتة ، وها انذا أسهر مع قمر الدموع لابي ، بكاء المقاتل المهزوم الذي فجر انتصار الانسانية من خلال ليل هزيمته » . اما كتاب اقليدس

(واذا بنحيب وأغنية يسمعان : « يا رب افنح شفتي » ، حتى ان الاذن أحسست بالبهجة والحزن يولدان توأمين في كل كلمة)
النشيد الثالث والعشرون - المظهر - دانتي

يقع الانسان أسيرا في الشرك وتحيط به الشروط من كل جانب وتحده نفسه بالفرار ولكنه يعي حقيقة ان لا فرار اذ يصيح به صدى صوت طارق بن زياد : « امامك البحر ومن وراءك العدو بالرصاد » فلا يدري ماذا يفعل ؟ انه « مقاتل مهزوم » « محروب » وما عليه الا ان ينتظر وهو في انتظاره كالمسائر على النجبل بله الواقف عليه ينتظر نسرا يأتي ويأخذه الى حديقة يحلم بها ويماني في كل لحظة مخافة ان يقع في قاع لا فرار له ، ومن هنا تتبع مطهرة التجربة التي تحملها قصيدة « الذي يأتي ولا يأتي » لعبد الوهاب البياتي .
في القصيدة نقابل شخصا يؤمنون بتحقيق الجنة على الأرض ويستعجلونها ولكنهم اذ يعون حقيقة انهم يذوون بما هم كائنات متناهية فان الخاص المتناهي في مقابل العام اللامتناهي يكاد يقلب العالم في نظرهم الى عبث لا ينتهي لان النضال الذي لا ينتهي في سبيل تقييره لم يبلغ بهم غير الجدار يرتطمون به فيتساءلون في مرارة عما اذا كانوا :

كناطح صخرة يوما ليوهنا فلم يضرها واوهي قرنه الوعل
وقبل ان نتكلم عن القصيدة نقوم بعملية تراجع نسجل فيها لقاءات لنا سابقة مع هذا « الذي يأتي ولا يأتي » : ففي ديوان البياتي « اباريق مهشمة » الذي صدر عام ١٩٥٤ رسم الشاعر في قصيدة « في المنفى » صورة الانسان الذي يناضل كل يوم تحت الشمس ، يمثل في نضاله اسطورة سيزيف التي لن يتحرر منها الا بالموت « الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد - سيزيف يولد من جديد من جديد » . والغريب ان سيزيف هذا يحلم بالماضي ولا يتطلع الى المستقبل الا كزمن يعود فيه الماضي - الميئوس من عودته مع ذلك - « تقضي بقية عمره المنكود فيها تستعيد - حلما لماضي لن يعود ا - حلم المهود الذابلات مع الورد » ويزايلنا الشعور بالغربة اذ نعترف ان هذا الماضي يكاد يصنع في وجدان الشاعر ما يشبه اسطورة العصر الذهبي او الفردوس المفقود ، فقط لان الحاضر في وجدانه نكسة تزول فتزول المأساة « بالامس كان لنا على القدر انتصار - كان انتصار » (في نفس القصيدة) . وفي قصيدة « عشاق في المنفى » في نفس الديوان نقرا هذا الحوار :

« - وهؤلاء

- مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار
- مثلي ومثلك مقبلون على انتظار
- من لا يعود » .

وربما كانت طبيعة الحنين الى الريف كما يستفاد من كتاب الدكتور احسان عباس عن ديوان « اباريق مهشمة » (عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث) او طبيعة النفي فيما بعد تلك المرحلة السبب في ان يأخذ « الذي يأتي ولا يأتي » صورة « من يعود » ، فالعلاقة الادبية التي بين الشاعر والريف ثم الشاعر ووطنه العربي خلقت هذه الصورة التي تشير الى العودة المنتظرة التي تأتي بالولادة

ـ رمز التقدّم ـ الذي رآه من قبل ان نمّت اليه يد غجرية جريسة
لننزع بعض صفحاته « الصفحة العشرون تأكل النار اطرافها » فانه
يقول عنه « كتاب أفليدس وغيره من الكتب سوف تعاد كتابتها
بحروف جديدة » .

يبقى لنا هذا الانتظار الفارغ « كفراغ أيام الجنود العائدين من
القتال » كما يقول الشاعر في قصيدة « الملجأ العشرون » في ديوان
« اباريق مهشمة » وعندما نأمل ـ من خلال خيام « محاكمة قسي
نيسابور » او غيره من شخوص قصائد البياني الاخرى ـ هذا الانتظار
الذي يعيشه البشر ويحل الموت بهم زرافات ووحدانا ويمضون بظلالهم
الهاربة « فالتناسي يمضون ولا يأتون » كما يقول في قصيدة « الى ارنست
هيمنفواي » في ديوان « النار والكلمات » ، نجد أن الآم هؤلاء
الذين يموتون نلج من انهم يموتون دون ان يغفلوا شيئاً من شأنه ان
يطرد ذره حميرة من صخرة سيزيف « اكذا نموت بهذه الأرض الخراب ؟
ـ ويجف فنديل الطفولة في اتراب ؟ ـ أهكذا شمس النهار ـ نجو
وليس بموقف الفقراء نار ؟ » (قصيدتان الى ولدي علي) في ديوان
« سفر العفر والثورة » ، وعندما نتكشف هذه الآلام وتصنع كابوسا
مفزعا نأكل الشكوك عقل الحيام ويعذبنا الخوف من ان تكون هذه
المفاسدة كلها اواماً باطلة ، وهو يقول : « وهذا الشاهد الماكر يطمس
الى الابد حقيقة انا كنا على الأرض » ، ولكن كما يضع مارتن هايد جريده
على حقيقة الوجود من تجربته مع العدم في مقاله « ما الميتافيزيقيا ؟ »
توفر هذه التاملات للخيال الرؤية التي تضع يده على الحقيقة المنتظرة
(ذلك النجم) ويصرخ الشاعر في قصيدته « مربية الى مهرج » في
ديوان « سفر الفقر والثورة » : « أبعث الإنسان ؟ ـ في هذه المقبرة
الضائعة المكان » . ويعود الخيام الى أشياء الطفولة الجميلة التي ماتت
مثل رحيم ويأسمين فينحسر عنهما ظل الموت الذي لا يعود غير ضفة
ثانية لنهر الحياة ، فيأسمين ـ التي قتلها الطاعون ـ لم تمت ،
ورحيم ـ الذي قتل بفرية سيف ـ لم يمّت ، وتبقى الصورة التي
كانت على غلاف كتاب مصور وهي لسلطان على صهوة جواد يعمل سيفه
في جسد أحد الكفار ـ والتي كان رحيم على استعداد لدفع أي ثمن
في مقابلها ـ تبقى هذه الصورة وثيقة أحجاج ، وصيحة أمل ، وصرخة
انبعاث ، واسطورة النضال هذه سوف تنصدر القصيدة الكبيرة
« الذي يأتي ولا يأتي » بعنوان « صورة على غلاف » .

وعنوان القصيدة نفسه يحمل بقوة جوهر الانتظار المؤلم الحزين ،
فالفعل المضارع « يأتي » ـ بدون سين او سوف ـ يعطي انه بدأ
يأتي أي الولادة الدينامية والخروج ، انه ليس طيرا من جنس آخر
يقبل من عالم آخر لكنه يأتي من هنا ، يخرج مما نحن فيه ، انه يولد
ولا تكاد نحس بميلاده ، انه (يمر من السحاب) ، ولكن الفعل المضارع
(لا يأتي) في حالة النفي يحاول ان يعيد ذلك الانطلاق الى المقسم
ويحبسه في ظلماته ، انه لم يقطع علينا الطريق بالياس (لن يأتي)
ولكن هذا النفي الخالي من تحديد الزمن يوفر الشك العميق في « يأتي »
وفد يوفر الكفر به الى حد كبير وسوف نرى كيف ان خصائص العنوان
هذه هي خصائص القصيدة .

ومن جوهر « الذي يأتي ولا يأتي » يتولد الايقاع المطهري الذي
أشرت اليه في مقدمة المقال ، فالعاصر التمس الذي نريد ان نتجاوزه
الى مستقبل عظيم يشير الى الانتقال من الجحيم الى الفردوس ،
وفي المطهر بينما نطرب قلوبنا التي تهفو الى الفردوس يعذبنا الرعب
ونخاف ان تستحيل الآمال التي آقمناها اواماً اخترعها جنونا واختلقها
اختلاقاً فنسقط ثانية في الجحيم (جحيم نيسابور) ويموت ذلك الذي
بدأ يأتي وتسقط اجنحته قبل ان يكتمل نموها . وسوف نرى كيف يخلق
هذا الايقاع توتراً خاصاً عميقاً يعيش في كل الصور التي تقدمها القصيدة
وكيف اننا نظل خائفين طوال القصيدة خشية ان نكتشف فجأة ان هذا
الذي يأتي قد استحال الى حمل كاذب تحلل به امرأة عاقر نفسها ،
ولكن تأكيدات الرباعيات وآمال الجزء المعنون « الصورة والظل » ، الى
كل الآمال والتأكيدات الإيجابية في كل مكان في القصيدة تشيد بقوة

وفخامة وجلال بالانسان الذي يناضل ضد الشروط التي تصنع ذلّه
الاجتماعي الاساني وشيد به وهو يواجه ذلّه الكوني الكبير امام الموت
وتشيد به في روعة البداية التي يتكلم عنها برشت في مقدمة مسرحيته
« حياة غاليليو » وان كان الموت يدرك الكثير قبل ان يأتي « السذي
يأتي » فانه يخرج لسانه للموت حيث تفتي الذات في الجماعة وتنال
شرف التضحية ومد خط النور ـ المصنوع من الدم الساخن ـ على
اسقامته قليلا او كثيرا بفدر ما تكون الطاقة فادرة على العطاء .

يقول سارتر في « الادب الملتزم » ان الشعر يخلق « اسطورة »
الانسان بينما يحط النائر « صورته » ، بيد ان قصيدتنا هذه تخلق
« الاسطورة » وبينها على « الصورة » التي يحطها وتأخذها نقطة
انطلاق لها ومن هنا تأخذ القصيدة صفها كشهادة عصر .

وشهادة العصر لا تأتي من مرافق محايد كمرافق أينشتاين بل من
الانسان الذي يعاني عصره في شروطه الراهنة الانسانية التي تسبق
أخطر تحول في تاريخ الانسان يبدأ بعده التاريخ الحقيقي للإنسان
ونعود معاناة الانسانية الاجتماعية الضخمة منذ نهاية المرحلة البربرية
خيط النور الذي صنعه الدم ، وهذه المعاناة هي شهادة الميلاد التي
نحررها الانسانية لولودها الانسان الجديد .

وبالتقدير القليل الذي يسمح به شكل هذا المقال أود ان لاحظ ان
سارق النار الذي التقينا به في « اباريق مهشمة » يصنع هذا الخيط
الذي يبلغ ذروته في « الذي يأتي ولا يأتي » في الجزء السادس عشر :
« خيط النور » الذي اشار اليه في « ١٢ قصيدة الى العراق » عام
١٩٥٧ في ديوان « كلمات لا يموت » عندما قال « يا جسرنا الدموي ،
يا خيط البقاء » . وفي هذا الخيط الصاعد اخذ سارق النار
ـ برومئوس الذي ولد من سيزيف ـ هذا الذي وقع في الشرك غير
واع هذه الحقيقة ، اخذ سارق النار هذا يعمق رمزه ويتقمص رموزا
مختلفة كالحلاج والمري ولوركا والخيام ، وهكذا تعددت وعمقت ابعاد
سارق النار ، فهو شهيد يعطي دمه فنفرح ونحزن لان « الجرح لسن
يبرأ ، والبذرة لن تموت » (عذاب الحلاج ١٩٦٤) . والحقيقة ان
روحاً فائسية ايكارية تتقمص سارق النار هذا في كل تعيناته اذ انه
لا تحده حدود ولا يرى من خلال « ثقب الابرة » الذي تخلفه الشروط
الاجتماعية ، الخلاص من هذه الشروط فقط بل يرى في فرح انتصارا
كونيا عظيما يبلغ به غاية عظيمة من الملو .

بعد هذه المقدمة أبدأ الكلام عن القصيدة نفسها ولا بد من ان
افعل تقسيم العمل الفني الى عناصر تيسيرا لمهمتي :

والموضوع ـ كما اتضح من المقدمة ـ هو انتظار تحول عظيم
يعصف بأدران الجحيم الذي نعاني فيه وخروج نيسابور الجديدة
(جنة الأرض) من هذا الجحيم ، وبهذا لم يعد الجحيم استاتيكيّا
ثابتاً يتحدث المرء عنه كوضع نهائي للانسان لان بذرة التحول فيه
بدأت نمد جلورها في باطن الأرض وبدأت ساق النبات تتقافز نحو
السماء كما لاحظت من قبل في تحليل عنوان القصيدة . وفي مقدمة
المطهر لدانتى ، في الابيات الاولى من النشيد الاول ، يشرع دانتى قلع
سفينة عقبرته تاركا ذلك المحيط من اليأس في الجحيم خلفه ، طالباً
بلك المياه المقدسة التي سيخرج منها في الابيات الختامية للمطهر مولودا
جديداً طاهراً ومعداً لان يصعد النجوم . وقول Dorothy Sayers
عن مطهر دانتى انه يكون حالة امتحان a test case

يصدق على تجربة « الذي يأتي ولا يأتي » اذ نترك البشر الفاشلين
المهزومين المحروبين الى البشر الذين يتسلقون الاسوار و « يعظمون
بيضة النسر ، ويولدون ـ من زبد البحر ومن قرارة الامواج » .
والقصيدة تعرض الانسان في نهائ انتصاره وفي ليل هزيمته في ذلّه
الاجتماعي والكوني في الهزيمة قبل « الذي يأتي » وفي ذلّه الكوني
في انتصاره بعده .

وأعتقد ان هذا يكفي للانتقال الى شكل القصيدة ومحاولة استيعابه
وواضح ان مقالا يناول شكل قصيدة طويلة كهذه جدير فقط بأن يذكر
ملاحظات حول القصيدة في شكل بعيد كل البعد عن الدراسة :

يذكر القارئ ان الخيام المنفي عجز عن الفعل وركن الى التأمل في انظار (كفراغ ايام الجنود العائدين من القتال) وقد نتج عن هذا ان القصيدة اخذت شكل التأمل في تاريخ الفعل ونسأله وآلامه وليس شكل الفعل ، ومن هنا نتج شكل الحوار الذي يتكلم فيه انجيام بضمير المتكلم ثم يخاطب بضمير المخاطب ثم يتحدث عنه بضمير الضائب ويستك الحوار ويأتي التأمل الذي لا نرى الفم الذي يحدث بكلماته ويتكسر عنق الزمن الراسي .

وقد بدأت القصيدة بمقدمة عرضت علينا صورة الغلاف التي كان رحيم مولعا بها ومات قبل ان يسعد بتحقيقها وتقمص الحياة صورة الغلاف (تلك الاسطورة التي ظلت متحجرة تنتظر عصا موسى) ونرى سارقي النار العزل الجياح يتسلقون الاسوار ويمزقون الكفار وتنهار القلاع تحت ضرباتهم والفجر في الدوب ، ونرى في الصورة المخاوف تعيش فسي قلب الامال تقطع اوتار التشيسد الذي يحمل البشرى (- مولاي ! قال النجم لي ، وقالت الافداف - باننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار) ونحذف في الصورة فنرى الماضي والحاضر والمستقبل ونرى الطفولة تصيح بسعادتها بل يخزها ودونها من اجل عيون المدينة الفاضلة النعيدة ، ونيسابور يهبط الغزاة في وجهها الجذور ، والقمر يحلم في ياس ، بطن الحوت والارنب تنهشه الكلاب المتوحشة ، ولوركا يجز واقعا للموت ، ونرى سارقي النار يشيب شعره ونطمس التجاعيد وجهه ، ونرى الذي « ياني ولا ياتي » اراه مقبلا نحوي ، ولا اراه - تشير لي يده - من شاطئ الموت الذي يبدأ حيث تبدأ الحياة ، ونرى البذور التي تنمرغ في ألوحول تفتح عيونها في باطن الارض وسق دربها للنور والهواء ، مقطوعة اليدين يعلو وجهها التراب في صورة عشار على الجدار ، ونرى اورفيوس يبحث عن محبوبته عائشة في العالم السفلي ففر من عينيه في تلك انفراديب الظلمة ، ونرى سارق النار يباع في ازاد « من يشتري عبدا طروبيا ؟ » ويلفنا الرعب من ذيولنا امام الموت يبيت في الارض فسادا ويبرطع كيفما يساء ، ونرى سيد الكون في ذلة يموت كالكلب بالمجان « يحوم حول سورة عريان » فقد حتى ذاته « فاكهة محرمة » ونرفع انفسنا الى السماء عندما يومض امام اعيننا وهج خيط النور الذي ينبعث من دم الشهداء الذين لا يخصهم عد ، ويدور الالهال الاخر ليقلل القوس عندما ننادي من أسفل السلم « يا رياه » سائلين ان نتجمع اجزاء الصورة الممزقة حتى ينحسر الظل عن الصورة ويندك جدار الزور .

من الفقرة السابقة نستخلص هيكل القصيدة وهو ببساطة الصورة التي على الغلاف نراها مجمعة في اللحظة الاولى ثم يصيب السحر أعيننا فنوغل في اجزائها انديفية ومنعرجاتها التشابكية ونسمع ابعابها العزينة نارة افاضية اخرى ، المساعدة نارة الهابطة اخرى ، الشامخة نارة الخائفة اخرى ، المتوربة بطبيعة التجربة دائما والتي يمسد ارواحنا الممزقة الى ناملات الرباعيات التي نخرج منها وقد حفرمت الصورة بعمق في ارواحنا لتسلمنا الى دروب نسلكتها وقد تسلت العظام خارجة من هياكلنا وتخذلنا ركبنا الى ان ثبت العظام ثانية على حين فجأة اذ نسمع قلوبنا تصلي بخشوع الى خيط النور وتمنى لو قدر لها ان تمده على استقامته بفدر مشرف .

والصورة تعرض نفسها من خلال شخصيات « تحمل رموزا » لا تلبث ان تذوب في رموز جماعية ، شخصيات الخيام وعائشة ولوركا وسفراط ، وشخصيات الاساطير الفرعونية والبابلية (عشتار ونموز واودريس) والاغريقية (اورفيوس) والهندية (بودا) والشخصيات الحيوانية (الكلب الجائع والارنب المذخور) وشخصيات الرموز الجماعية الجزئية (المنفي) وكل تيمات سارق النار وسيزيف الواقع في الشرك لا تلبث ان تذوب في الرمز الجماعي الكبير « خيط النور » وتقبلها الشخصيات المعارضة (الثيران والتعلب وشهريار والتعبان وكلاب الطردية) التي لا تلبث ان تستحيل لبنات في جدار الرمز الكبير المعارض « الموت » ، وهنا يقابل راسا الرمزين ويتناطحان . ومن اهم صفات الشكل في هذه القصيدة هذه الحرية الضخمة

التي نمارسها في اراكيب صدرها الجزئية ، وقد رأينا في دواوين اخرى للبياتي هذه اسرية التي تضع كلمة بجانب الاخرى فتنتج عن اجتماعهما انفجارات خصبة ، ولنسأل « وجنة الحرف » لا اذكر اين ! و « اعناق الكلمات » في قصيدة (الى ثوار اليمن) « يا عالما عاث به التجسار والساسة ، يا فصائد الطفولة اليتيمة » (موت المتنبي) ، « فالجرائد - كنبت : ان السماء - أمطرت في ليلة الامس صفادع » (شيء عن السعادة) ، « ويا مناديل الفياض » ، « مناديل رحيل » (قصيدتان الى صلاح جاهين) وغيرها ، بيد ان دراسة مثل هذه الصور ليست من اغراض هذا المقال .

ومن الرموز السخية الفنية في القصيدة التعلب التعلب التعلب الذي يرمز للموت ، فقد اخذ صورة مركبة بفجر الرهبة والسخرية فسي آن واحد ، والرمز موفق به ورة يدعو الى العجب ، والتعلب الذي تقتزن به صفات المكر والخداع في نفاقات كل الشعوب تقريبا موفق حقا كرمز للموت ، ليس فقط في موقف العدائي من الانسان وانما ايضا في اشتراكه مع الموت - هذا السوس الذي ينخر كل شيء ويختفني تحت كل حياة - في خداعه ومكره وغدره . وفي جزء الموت من القصيدة يمد الشاعر الى كل عنصر من عناصر الحياة يقلبه ليجد الموت قد انخذله كهفا ، انه مثل الاله البحري اليوناني انديم بروبيوس Proteus يتقمص الماء والهواء والربة والنار ويأخذ كالعرباء الوانا مختلفة وكالسحاب اشكالا مختلفة ، وهذا هو « التعلب المجوز - المتلحي بالورق الاصفر والرموز - المرتدي عباءة الليل ، وفوق راسه طافية الاخفاء » ، يفترس انعداري والنعاج والاطفال ، يفدر بالعشاق ويلعب الترد مع الشيطان « يأخذ شكل هرة سوداء » « يطارد الفراخ والاستباح - يمارس السحر بلا شعوءة » « يقرأ في كل اللغات كتب الفلسفة الجوفاء - يرمي بها للنار - يزيغ التقود والافكار - يندس في قلب المنفي ، يقطع الوتار - يقل من يشاء » « يفدر بالجلاد والضحية » « اخرج لسي لسانه وسار - ينفخ في الزمار - نسعه عجائز القرية والاطفال » .

من كل هذا نتنقل الى الزمن في القصيدة ، وليس كلامي هنا عن الزمن الروائي فيها ولكن عن هذا الوعي الحاد الذي في القصيدة في تحديد ما هو زمني في مكانه من الابدائي ، وقد رأينا هذا الوعي الحاد من قبل في قصيدة (موعد في المرة) ديوان « اشعار في المنفى » اذ يقول الشاعر : « صاح هذي ارضنا من الف الف تنهد - وعليها النار والعشب عليها يتجدد » . وهذا الوعي يبلغ أقصى حدته في « ١٩ رسالة الى ناظم حكمت من ستاليانو » في ديوان « كلمات لا تموت » في قوله : « وكنت افكر بملابن الخيانات التي ارتكبتها الرجال والنساء منذ ان ولد كوكبنا الارضي » ، ولا شك ان مثل هذا

مواقف

سلسلة دراسات رائعة بقلم :

جان بول سارتر

في ست حلقات صدرت كلها

- | | | |
|-----|-----------------|---------|
| ١ - | الادب الملتزم | ٥٠٠ ق.ل |
| ٢ - | ادباء معاصرون | ٤٠٠ ق.ل |
| ٣ - | جمهورية الصمت | ٤٠٠ ق.ل |
| ٤ - | قضايا الماركسية | ٤٠٠ ق.ل |
| ٥ - | المادية والثورة | ٤٠٠ ق.ل |
| ٦ - | جمهورية الصمت | ٣٥٠ ق.ل |

منشورات دار الاداب

الرحيل

رؤيا الافاق تغيم بعيني ولا اجيد
دريسا عبر الوطن
دربي .. والاشواك تحف به
وبه تنهد حـدود الزمن
وبطاقات السفر الباهـاء
تقتات العمر ، وتقذفني
عبر بحور ، وصحاري ، وفري عـجـفاء
عبر قتار الارق
وسهادي في تيه الافق
لا طيف ، لا نجم ، لا وهج صباح
يا ليل القاب الافريقي
لا الدرب الاخضر ، لا زهو الاعشاب
لا الرعد ولا قرع طبولك حول النيران
لا اللحن اللاهـث كالبركان
في ليل « البنجر » .. في تيه طريقي
يزرع في دربي نجمة ليل
وينير البـلـور الازرق
فلعلي اقرأ .. طيف رسالة
بعض سطور ... رسالة
همس حنين ، .. ورسيس نداء
يا ليل التيه ، ويا ليلية منفاي
لم يبق لـدي سوى عود ثقاب
وبقايا حلم ... وسراب
تقنات العمر وتقذفني
عبر حـدود الزمن
عبر بحور ، وصحاري ، وليالي سوداء
وغيبـد لا ادريـه
وسؤالـي الحـيـران
عبر دروب التيه
لا ادريه ... فلقد آن رحيلي
يا الف سؤال ... وسؤال

برلين الشرقية كاظم السماوي

الوعي الغريب بالزمن نتاج معاناة عميقة . لقد فلقا غربا يجعل الشعاع
يحاول الإمساك بال لحظة ويحدد مكانها في بيار الزمن الدافق في
لا بداية ولا نهاية ، وقد انتج هذا الوعي الحاد في قصيدة « الذي يأتي
ولا يأتي » فلقا اكسب كل شيء نوترا خاصا هو روح العمل كبـله ،
ويدرك القارئ كيف انه كان يحاول الإمساك بالظلال الهاربة السي
نفلت من يده في حزن صامت نرثها بنات الماء . وعبرة مثل « أبـع
موبها » وأخرى مثل « فزورق الابد - مضى غدا ، وعاد بعد غد » ولا
سيما الاولى نجسدان هذا الوعي بوضوح ، ولا شك ان هذا النوع
من الوعي بالزمن يعطي شكل النامل انـذي وردت به القصيدة انـطلافا
ضخما وتوبرا عجيبا يهتز فوقه الانتظار بعنف . ومن اروع تلك الصور
التي يمثل هذا الوعي ايضا ظلال عائشة التي تسحب الى الخلف
المعيد بقسوة وتلك العبارة التي تكررت اكثر من مرة وهي « أرم
العماد - نغرق في ذاكرة الاحفاد » .

ان لنا ان نتحدث عن المضمون الذي نوفره اتفه يده : ان القصيدة
الجيدة سبيد بالانسان في ذنه الاجتماعي والكوني وترد له كرامته
وتزيل عن وجهه دفعة النـل والمهانة ، وهذا ما فعله قصيدة « الذي
يأتي ولا يأتي » فقد عرضت علينا الانسان الاعزل لجائع الذي يدسع
كل الالام واسمـجـون والاصـفـاد ليحصل على شهادة ميلاده كإنسان كريم
في هذا الكون ، وفي جزء انوريت نرى الانسان وريث هذا العالم « يحوم
حول سورة غريـان - فاكهة محرمة » منسجفا مهانا ، ذاته محرمة عليه
من « مدن بلا ربيع مظلمة - مفتوحة ، مستسلمة - نجيا على
القتاب » لا هـنا على فارعه الطريق « يبحث عن وظيفة شافرة في صحف
الصباح » تدير الارفام رأسه الذي فرغ حتى من الاحلام « يفرغ فتي
حدائق المساء - حياته الجوفاء » ولماذا لا يسميه باسمه ؟ انه كلب
« يبحث عن مكان - يموت فيه صـغرا ، كالكلب ، بالجان » .

ولكن خيط النور ينتصب في مقابل صورة الانسان تلك ، سامع
العنق ، ويرينا ما نعلمه الايام للبشر من انصار عظيم عندما « يحطمون
بيضة النسر ويولدون » ، من كل هذه الاوجاع التي يكابدها الانسان .
وحيط النور يستر « بالذي يأتي » . ولا نعتقد ان هناك ما يبرر ان
نجعل « الذي يأتي » شيئا غامضا كما قد يفهم من كلام الدكتور احسان
سياس عنه في عدد الشعر المماز (مارس ١٩٦٦) من مجلة الاداب .
فهو كما قلنا ذلك النجم المنظر الذي تكلم عنه الحيام بوضوح
شديد في « محاكمة نيسابور » .

وبمجيء « الذي يأتي » يخيل الى المرء ان خيط النور سوف
يسنحيل الى بطولات في ذاكرة الانسان ، فقد انتهت كل الامة ، الا ان
الحدي العظيم عندما يعود الانسان الى صراعه الاصيل مع الطبيعة ،
مو الموت الذي يخرج لسانه للانسان في هزيمته وانتصاره ويحكم عليه
بالانهاء في اعظم ساعات فرحه ، وهكذا نفـعنا القصيدة وجها لوجه
امام الدل الكوني .

ما موقف الانسان من هذه المهانة الكونية ؟ ان هذا السؤال هو
الذي يوجه حفا الى القصيدة . فالرد على المهانة الكونية لا يكون
الا بتأكيد الحياة في اطلالها ، الامر الذي يقضي على سؤال يقبول .
« ولماذا لا ينسحب الانسان من الكون طالما ان النـل يلاحقه في كل
الاحوال ؟ » .

والقصيدة وان لم تقم بهذا التأكيد على نحو مباشر الا انها توفر
في النهاية حرية كبيرة نصل اليها فتقذف بنا مرغمين الى تأملات
من شأنها ان تزيد من حدة ابتكاريتنا التي تتخطى حتى شرط الموت من
ناحية وتؤكد ان معاناتنا تبدأ من وجودنا الذي هو اكبر واشمل منها
واعتقد ان تبرير الحياة في مقابل الموت تبريرا واضحا هو الذي
يعطي لخيط النور قيمته ، فشهداء الانسانية انما يحاولون - كما
يعول تارو في رواية الطاعون لالبير كامو - ان يحققوا القداسة في
كون لا اله فيه وليس هناك ما يدفع الى بلوغ تلك القداسة غير الافتناع
التام بالحياة .

خليل سليمان كلفت

القاهرة

في آخر فبراير هذا أهجر أحزاني
 أنساها وهي الأخرى تنساني
 (لن افزع ان كانت لن تنساني)
 أحزم أمتعتي ، أسرح في الغابة مولودا هشا
 أنهش فيها العشب ، أطاول فيها الشجر الباسق ،
 أرعى فيها الوحشا
 وأطرز فيها عالمي الافضل ، اختار أنا الواني :
 التاج لارنبه صفراء ، وقصر العدل لثعلب
 جلباب الكهنوت يحاك لدب أسود من طحلب
 ينفي الاسد الكاسر ، والنسر الى صخب العالم هذا
 وتكسر أجنحة الطير ، وتشطب من لفة الغاب (لماذا)
 يلغى الحب .. ممارسة الحب هنا محض جريمه
 ويعيش الكل - بأمر الارنبه الصفراء - بقيمه !

بلا قيمه ..
 بلا قيمه
 نعيش هنا بلا قيمه
 ملايين يحركها هياج الدم
 فأكتاف نهد بها الجبال الشم
 وأجساد ، جسور للغد المرجو ننذرهما ، ننمئها
 ويأتينا الغد المرجو ، ندعوها فنلفيها
 بلا قيمه ..
 بلا قيمه

جمعت لها من ازهار الغابة اكليلا
 وحملت لها القمر الزاهي قنديلا
 ورجعت آمنئي نفسي بالحب
 وأعلل بالآمال الثرة قلبي
 فتتكثرت المحبوبة لي ، صرخت بي
 (حتى الحب غدا في هذا الزمن الزائف مظهر ؟
 اذهب عني .. يا انسانا فقصد الجوهر)

بلا جوهر ..
 بلا جوهر
 ندب على دروب الارض ، يسند بعضنا بعضا
 ويبغض بعضنا بعضا
 نفوس بالآبا تترخر
 تدل على الدني .. تكبر
 ولما ان يعري بعضنا بعضا
 نهون وننطفي .. ندعر
 لان المظهر البراق منا ما له جوهر !

حكمت العتيلى

من قلب الغابة

قبيل الغروب

بقلم عبد المجيد لطفي

ولكن ما أقسى ما تحمل من سم !! انني لا اسيف مثل هذه القهوة الحثالة ... ان القهوة الفرنسية رائعة القوام ... اي كلية ستختارين يا ذكية الفؤاد !!

سكيت ما في الفئجان على بعد فليس من قدمي ، على بقعة مبلطة بقطع ومكررات من الفاشاني والموزايك العتيق متمدة اغاظني : - بيني وبين الكلية اكثر من عام ، انني اقرر كل شيء في وقتي المناسب !

- يا للخنازير الصغيرة التي تشبه خنازير المختبرات ومع ذلك لا تكف عن نشاطها على الرغم من التجارب الكريهة التي تمر بها . واكتفيت بهذا القدر من السباب ، فالاب الحصيف حين يكبر بما يندبه من الشيخوخة عليه ان يتمسك ببعض الظاهر والا انهيار الافق كله واطبق عليه ! وقد وجدت بالتجربة ان الخشونة فيها من سمات القوة ما ينفع مع هؤلاء الفتية وقد ملا الزهو اعطافهم ! واستسلمت من جديد الى احلام لذينة كانت البنت الفاضبة وفئجان القهوة الرديئة قد بددتها من ذهني ، وشعرت لدفع الشمس لدعة هزتي عندما مرت بي ريح طائشة باردة فجأة ، ثم عاد كل شيء الى روائه الريب !

قلت احاور نفسي واسليها : طيب وماذا اذ يكبر البرء ؟ وحتى حين يشيخ وترتجف ركبته وتوجهه مفاصله ! انه اذ ذاك يرد للطبيعة المتأخرة في صنع الاشياء الجيدة ما صنعت من بقايا بالية ، ولا فخر للطبيعة فيما تصنع ، فالانسان نفسه وهو من صنعها لهو اقوى من نفسه بما يترك وراءه من خوالد الاشياء ويقيها جديدة دافئة للمس حية المنظر شديدة الرواء والعماء .

ولكن مهلا ، تعال معي ايها الرجل ، يا مهتدم الاعضاء ، ماذا ستبقي لبنيك غير ذكرى فئجان قهوة مملوءة باعقاب السكائر وغير ثوب فيه حروق التبغ من عشرين مكانا ؟ بيد انه لا بد للحياة الرتيبة من جديد ، فهوذا جرس الباب يدق ، ومن هنا عبر ممر الكروم الحمراء وهي تجفف اوراقها المعلقة على تسقيفة خضراء ارى الباب المفتوح على ضلتيه .

- فقيرة ايضا ؟ .. اي موسم غريب هذا للمتسولين ؟ .. تعالي يا « سمية » وانظري ماذا تريد الفقيرة ، وخذي من باب الاحتراز عشرة فلوس ، انها هبة مناسبة ، فاذا رفضتها كما فعلت متسولة الصباح فاعلني من دونها الباب ، صحيح ان الدنيا غالية ولكن لسنا من سلالة حاتم ثم ان مواردنا ...

- كفى يا ابي ، ارى انها ستقتنع بما تجود به . دع عنك هذا الحوار ضد شيء لم يقع !

اخذت « سمية » المبلغ باباء مستصغرة شأنه وقالت : - سامضي وادفع المبلغ ، ومن الافضل ان نطلق باب الحديقة ، فان من يرى مدخل هذه الحديقة المسيحية وانت كالامراء في يدك الصولجان ، من حقه ان يطعم منك بالكثير ...

كانت « سمية » السليطة الجارحة اللسان على حق ، فقلت وانا ابتلع ما جف او ما تبقى من ريق : - افعلي ما ترانين ! وغابت سمية وقتنا قصيرا ثم عادت وعلى شفيتها ابتسامتها الساخرة ، وقالت متشفية :

- تعر على الدخول ، ولديها ما تريد ان تسر به اليك ... هكذا

كنت اتدفا شمسا خريفية ساطعة في ركن من حديقة بيتي مستسلما لنوع بليد من الراحة تستحوذ على من تنقصهم الحيلة لمواجهة مشكلاتهم قبل مشكلات الآخرين !

- حسنا جدا ، فما انتذا يا رجل ، عجوز تماما ، وليس لك اي حق ، في اي نوع من المكابرة ، ان الادعاء بفتوة القلب اكذوبة بالية يطرحها الفانون على انفسهم من قبيل المخادعة !! ان جوهر الحياة قد نصب فيك فدع عنك هذه الاحلام الصغراوية العليلة ، فان اولادك يملأون الحياة بضجة الحب !

ولكن لماذا يجب ان استسلم ؟ .. ما زالت اشعرني ممثلة بريح مواتية وشاطيء بعد بعيد !

وانتهيت من محاورة نفسي فصحت احداث ضجة تنبه الغافلين الى وجودي - اين هي القهوة يا امرأة ! قلت لكيم الف مرة يجب ان تكون كثيفة السكر ليفهم الطبيب الناشء - وللك البار - ان رجلا سمينا ومسنا مثلي لا يهرب آفة السكر ، ابدا لا يهرب شيئا من آفات الشيخوخة !

جاءت صفري بناتي باتية من الفضة - اثرية عائلية لا ادري من اين وصلت اليها متسلسلة هكذا - وفيها قدح من القهوة وضعت امامي بوجه فيه غصب مزيج بالحزن كمادة الفتيات المراهقات وقالت متشفية : هذه قهوتك الرائعة ... ولكنك لم تعد تقرأ ... الا ينقص جلستك هذه ... كتاب !

- طيب واين هو الكتاب الذي يقرأ هذه الايام ؟ .. ان عيني مليئتان بما يشبه الضباب ... ومع ذلك فابن هو ذلك الكتاب السخيف الذي جاء به اخوك امس ؟ .. علي به ، انه على الاقل يذكرني بجيل الآخرين !

يا لها من قهوة كثيفة ناعمة النكهة حتى لكانها حثالة شاي عتيق ! ان هذه المرأة لم تتعلم سوى الثروة ومعظم النساء كذلك ، ومع هذا فان لهن دعوى عريضة في خدمة البيت والمجتمع !

وفي المطبخ الذي فتحت واحدة من نوافذه المصالية المظلة على الحديقة ، حيث اجلس لسوء الطالع ، كانت تفوح رائحة شواء اخادة يتندى لها الفم البطر فكيف بي وانا جائع !

تري ماذا يشوي هؤلاء الملاعين الصغار سوى الطيور المسكينة التي تقع في شباكهم ؟ ان خبرتهم في صيدها هي مثل خبرتي في التعرف عليها من دخانها ورائحة شحمومها ... تعسا للادب ! لماذا تريد تلك الصغيرة البرمة ان اطل اواصل القراءة في مثل هذه الكتب النافهة ؟ .. لم تمض سوى دقائق حتى عادت البنت مقبضة الوجه مشدودة الشفتين ، ولا بد انها اغضبت من جديد ، فقلت :

- وماذا ايضا وراء هذه التقطية ؟ !

- جئت استرد الفئجان !

- ولكن لم انتنه من شربه بعد ...

- امي هي التي تقرر الزمن اللازم لشرب القهوة ، وتري اذا ترك فئجان القهوة خاليا امامك جعلت منه منفعة للسكائر !! .. حقا انك تفعل هذا في كل آنية فارغة يا ابي !

- اذا كان الامر هكذا ... ويعني هذا انني ثقيل جدا فعلي ان ابحث عن مكان اجد فيه من يفهمني ... يا للحشرات الصغيرة النافهة

قالت !..

- وما شائي بمسئولة ؟.. اعني هذا انها رفضت المبلغ ايضا ؟
- طبعاً ، انها لم تات لمثل هذا ... تقول انها من بعض معارفك !
هل اسمح لها ؟..
- يا لوفاحة بعض الناس هذه الايام ... دعيتها تدخل ، ان الحياة مليئة بالفرائب ... ثم انها ... ايه على كل حال ... لتتفضل وساستقبل الاميرة هنا !..

عندما عادت المراتان واقتربنا من مجلسي شعرت بهزة من الخوف والقلق وحتى من الانهيار ، فانا اعرف هذا عندما اشعر بالداء يزابل قدمي داخل جورب الصوف !

ركزت القادمة نظرات حادة ناقبة فسي وجهي ثم تنهدت وهي تجلس على دكة من القرميد الاحمر ، كان شذروانا يوما ما وقالت :
- وانت ايضا قد شخت ... صارت لك الحال التي توقعت ام انك نسيت ؟! قلت لك ان كلينا فان وان وجهينا سيصيران اشبهين كالجلدة المجعدة ... تبيس ... كان كل ما علينا ان ننتظر وقع خطي الزمن .
- لا اكاد اتذكر ... لا اكاد اعرف ... اختصري أرجوك ماذا تريدان ؟

- مهلا يا صديقي العزيز مهلا ، فانا التي قلت ذلك عنك وعني وكنا ... ولكن ذاكرتك على ما يبدو اكثر شيخوخة ...
- لقد بعد الزمن ...

- اذن علي ان اقدم مشيتات جديدة .
نظرت الى وجه سمية نظرة صارمة غاضبة ، ولا بد انها كانت نظرة مخيفة ، فتراجعت الى الوراء اخذة طريقها الى الداخل من الايوان المكشوف دون ان تنبس كلمة .

- والان ونحن على انفراد ... هل تتذكر ؟..
- قلت ان الزمن ... يا له من عمر مليء بالاحداث ...
- ومع ذلك فان مظهرك الخسارجي لم يتغير كثيرا سوى هذه السمعة التي طرحت عليك بعض الهابة ... ومع ذلك تبدو سعيدا ، فانت تكرر نفسك في اولادك !..
قلت وانا لا ازال اجهل من هي : - وانت ؟..

- ليس لي غير واحد ... رجل في مثل سنك ... اصغر قليلا غير انه سقيم على شفا الهلاك !
- ولهذا جئت الي !
- نعم لهذا جئت اليك .
القت امامي طغراء فضية تحمل شمعة المعرفة وقد حملت في الوجه الثاني عبارة ثناء تنبئ انني في تلك الايام الخالية قد ربحت مسابقة شعريسة !

- فاطمة ... انت هي حقا ؟
- كفى قلنا ... لم اسف اذ لم تعرفني ... كما لم اعد بحاجة الى هذه الذكرى ، ضمها الى مجموعتك فقد يزهو بها بعض بنيك !
كانت اللقطة الفضية لامة ، محفوظة بعناية او مجلوة حديثا وعلى لانها تذكرت - فاطمة - وجهها الخمري المستدير كالقمر يتوهج ويتصطب عرقا وه ي تعدو ... تصعد التلة عدوا عبر القنطرة الحجرية التي يجف تحتها الماء في الصيف وهي غير عابئة بالارتفاع ... والاحتفا وانا الهث وانا بطل كرة !..

فاطمة هذه اذن هي فاطمة تلك الايام ... تماما ... لم يبق منها سوى القليل ... ما اشبع ما تنزل الايام بنا من خراب ...
كانت البنت الثالثة بين خمس اخوات . غضة الاهداب متفائلة وجذابة ، تملأ فخر الاب وتعايسة مهنته الشحيحة جمالا ورضى فتحول مورد العائلة الضيق الى نوع من البهرج بما تصفيه على الاسرة كلها من جمال الكفاف !

بددت صممتا الطويل بعد حين قائلة : - نعم ، انا هي يا سمدي !
انا فاطمة ...

- حسنا ، انه لقاء اشبه بامام ... اننا معا انقراض ... بقية

تالفة ، ولقد رفضتني ذات مرة . كنت عنيدة الارادة ، كان قلبك معه وهو اقوى منك . وحتى بعد الذي حدث كنت على استعداد للنسيان ..
وما زلت ، في هذه الشيخوخة وهي تأخذ طريقها نحو القروب ما زلت ... فهل ترفضين من جديد ؟.. ويصدد اولادي انهم كبار وفي غنى غني ، وانت لست كذلك كما ارى ، لست غنية عن عجوز يسندك !..

- انني بحاجة الى مساعدتك فقط ... فما زلت في عصمته ...
- وتحينه ؟!
- كاول يوم احبته فيه ... وهو الان مريض جدا ، ولا اريد بهذا ان اعيد اليك املا .

تنهدت واشحت بوجهي عنها وفككت كفها من بين يدي وشعرت بالبرودة والفراغ بينما اخذ جمالها القابر يقضي من جديد جوانب الظلام والنسيان في نفسي !
فقلت متشجرة حزينة : - لا تهرب عني بسوجهك هكذا ، انني شديدة الحاجة اليك ، وقد بحثت طويلا عنك الى ان وجدت هذه الدار ..
- اذا كان هذا ، فمفندي من المال ما قد يساعدك . كم تحتاجين من مال ؟..

- الى شيء من نفوذك الادبي فقط !
- نفوذك الادبي فقط ... واين تريدان هذا ؟.. ماذا تستطيع لريضك ؟..

- خذ له اسقية في الدخول الى مستشفى الامراض العبدرية !
سمعت انه الان يلفظ صدره على اقساط موجعات ! ولن انسي لك هذا الصنيع ! فانت في بغداد وعشت فيها طويلا ، بينما ذهبت معه الى ضيعة ابيه في اقصى الشمال ... وضاعت الضيعة في منتصف عمرنا ...

- ولم تنجني له ذرية ؟..
- هكذا اراد الله ... ولكنني انسيته الذرية ... انني له الان كل شيء ... هل تفهم ماذا تعني هذه الكلمة ؟..
- افهم هذا جيدا ... افهمه بصورة واضحة وسافعل ما تريدان . ان التعاسة مسألة تقديرية ... ومن الصعب ان تفهمي مثل هذه الاشياء ...

اقبلت « سمية » من جديد وقد استبد بهما الفضول وقالت برفق : الا تحتاج شيئا يا ابي ؟..
- بلى يا عزيزتي . ورقة جيدة اكتب بها توصية ، مجرد توصية الى مدير مستشفى ...

وقضيت ما تبقى من النهار بطوله حيث كنت ، لم يعد هناك من قيمة للزمان والمكان . فثمة غاشية من التفاهة تجردنا احيانا من انبل احساساتنا ، فعبث الممر الطويل الذي فرشت أرضيته الصلبة بالاوراق الميتة ، عبرت فاطمة تحمل توصية رفيقة لادخال زوجها المريض الى مستشفى الصدر ، تاركة وراءها ملء غرارة من الهواجس والاحزان !!
افهذا هو الذي يسمونه الحب الخالد ؟ أهذا الوفاء الاسطورة هو الذي يجعل للحب الكريه المستبد مثل هذه الابهة الرفيعة ؟ افهذا هو الخلود الذي لا نظير له للقلب البشري في حياة مجهولة مبجلة ؟

ثم ، أهذا انا ؟.. عشبة هشبة دب اليها الجفاف لتسقط مع غيرها في جوف مظلمة تكمن وراء مجهول بعيد القصور ... وراء هذا الفناء الفاضل الذي يزداد تعقدا كلما حلت العقيدات والمستصميات ؟! وانتهيت الى وجودي اثر خففة رقيقة على كتفي وصوت « سمية » وقد امتلا بما يشبه النحيب :

- لقد برد الجو يا ابي ، قم الى الداخل ، فهكذا هي الحياة !
فنهضت اتكىء على كتفها الاشم استمد منها القوة وقلت :
- هل عرفت يا سمية ؟!
فقال بصوت رخم يعج بالحزن : - تقريبا يا ابي ...
واجهشنا معا بالبكاء !

عبد المجيد لطفي

تاريخ حبس

في غرفة الاميرة ..
واخضر في عيونها بستان
اواه ، يا لحزن ذلك الكمان !
واطلق الامير ضحكة صغيرة

وهو يدير مفتاح الجهاز ..
لكن ضحكته

سرعان ما هوت للارض بقعة صفراء ..
وأطرق المساء

والصوت يعلن النبأ ..

لكنه حين ارانا وجهه
رايت حفرة مكان دمعته
لست انا

انت

هو

الذين امسكوه ..

وعادت البسمة للوجوه !!

شهود الاثبات

الشمس :

يا سادتي القضاة ..

نعم . نعم . رأيته بأعيني الخمسة

يسرق صورة من على جدار سجن

رأيت خلسة

وكنت احترق

على نحاسة الحزام حول خصر
العسكري السمين

اكاد ان اجن !

القمر :

وفي المساء ..

رأيت يسرق عظم الموتى ..

وينهب المقدسات ..

ومثل خنجر علا سلاحه الصدا

كنت وحيدا ..

اصرخ طالبا يد الصديق ..

ترفع عني زمنا قد اتسخ ..

وتبعث البريق !

ويل الذي سيفتح العيون ..

ويل الذي يراني !

لكنه رمانى

في زاوية الطريق

وسار مغمض العينين

والهمسات انبثت كالخضرة في الاشجار

وسؤال تقذفه الشيطان الى الشيطان ..

عن هذا الساكن موج البحر ..

والمقهى ..

والمستشفى ..

والجامع ..

والحقل وأكواخ الثوار !

عن هذا الساكن روح الصاب ..

وأغاني الآلام ..

وذاكرة الرب !

عن هذا المستيقظ ..

الناهض كالشجرة ..

الضارب بالمجذاف ..

الآمل كالشمعة تحت المذبح ..

الكاثر كالرخ ..

المصلوب على مائدة التجار !

من سرق النار ؟!

اللس

وحين امسكوه

ذهبت كي اراه ..

من بين زحمة الجموع عاقت عيناه بي

الطائران يذبحان فوق ثوبي ..

وفوق ثوبي لم أجد آثار دم ..!

النظرات تتهم ..

لست انا !

- أنت ؟ ..

- هو ؟ ..

وحين امسكوه ..

أشرقت الشمس كمومس عجوز ..

لم ينفع الطلاء والاصباغ

ما زال فوق وجهها الغضون والحزوز

وحين امسكوه

هبت نسائم رخية

هزت ستائر السرير

منذ البدء

الفجر فراشات بيضاء

خرجت من شرقة الحب

من بين الخفقة والجنب

من بين الحجرين ارتفعوا بالمنزل

من بين الحلمة في ندي الام الحاني

والطفل

من بين عتاب صديقين التقيا بعد غياب

من بين الكلمات الاولى وشفاه الاحباب

من بين الظلمة والعين المقتربة

من بين ضلوع السائق والعربة

من بين الحزن النابت في حقن القمح

وحنين الارغول

من بين محطة بدء ممكنة ووصول

من بين بيوت الموتى

وقبور الاحياء

خرجت في صيحته الاولى الاسماء

العدل . الحرية

كفراشات بيضاء

ليظل دهورا يحلم ان تخضر الصحراء

أن تحمل موجات الذكرى ازهار الماء

ليظل دهورا يشقى

كمي ينزع من بين مخالب ريح

ذاكرة للاضواء .

النار أو شهادة الميلاد

من سرق النار ؟

الصاعد نحو القمة ..

ام ذاك الهابط نحو الاسرار ؟

الصامت . والمذتر بالاشعار ..

ذو البدن الصخري ؟

ام من ينزف من رئتيه جرح الاقدار ؟

من سرق النار ؟

المجهول ام المختار ؟

الباكى ام من ادمعه احجار ؟

... كان الليل عجوزا يحلم بالاقمار ..

قائمة الاتهام

مادة ١ : الدم
مادة ٢ : اللحم
مادة ٣ : العظام ..
اللحم والدم والعظام ..
جريمة في هذه الايام ... فلاسعار
ارتفعت ..
وانخفضت منازل التجار
حتى لتحنى الرؤوس
تحت سقوف البيت ذي الطوابق العشرة
وتملأ الحسرة
بقية القلوب من شرادم الجوس !
ويل الذي لا يستطيع ان ينام ،
في هذه الايام ..
لسوف تغتال الخيال من دماغه
عقارب المنبهات ..
ويل الذي يصحو ويسمع الاصوات
حين تموت الذاكرة ..
وتقذف الرياح بالثمار العفنة ..
الى مصارف المياه في ضواحي القاهرة !
ويل الذي ينسى
ويل الذي لا ينسى ..
هذا الصباح فوق صلبان الجرائد ..
هنا ، هناك ، أينما تموت او تجاهد !
هذا الصباح ..
منجم ماس حوله اللصوص والحراس
يقتسمون الانصبه ..
وغابة المطاط تنتظر ..
ومن عيونها الملهته ..
يخرج صبح آخر مسلح ..
صبح الذين يقتاتون من سواقط
الثمار ..
والسمك الملع ..
جريمة اللحم ..
الدم والعظام ..
لست أنا
انت
هو
لكننا اقتسمنا حين أمسكه
الخبز والعذاب والاحلام !

شوقي خميس

القاهرة

تكاد لا تحصى ولا تعد !

سألت اهل هذه البلد ..
وليس من مجيب ..
لكنني رايت في عيونهم شيئا غريبا
استجد
كانه ..
دمي السكيب في الاقداح ..
سألت عنه ..
جاءني صوت الرياح ..
انين صاحبي الذي يموت من عطش
وغنوة شبيهة بي وأنا
في غفوة الظهيرة ..
ارتاح عند كوم قش ..
قهر آخر :
فقط لدي كلمتان ..
صاحبكم - عفوا - غريبكم
هو الذي كلمني
حين احتجبت في الليالي السبع ..
هو الذي ذوّب بالدموع من ساقى
قيد الشمع
هو الذي يحفظ بالمحبة الاسطورة ..
هو الذي يهدم بالمحبة الاسطورة ..
الريح أيضا :
أنا التي فعلت كل شيء
وما فعلت اي شيء !
ولم تلوموني ..
لن تستطيعوا - ان أردتم - موتكم
دونى ..
خلقت هكذا ..
وهكذا منحت سكري وليموني
أنا التي أثرت في فراشكم زوابع ..
نثرت في أحلامكم ضفادع
أقمت في أقدامكم موانع ..
فأقدموا ..
ولتذبحوني ان رأيتم جيدي
وحاولوا تشريدي ..
أنا التي تشردت في يوم حزنكم وفرحكم
أنا التي تشردت منذ بداية الدهور ..
بنّت وهدمت في سيرها
مائة عالم مسحور ..
أما هو ..
فليس الا طفلي الصغير
يكاد لا يعرف ان يسير !

انتظرت خلف حجر

واذ به من جانبي يمر
أسقطت نفسي عمدا في قاع نهر
واستغثت بالشاه ..
توقفوا جميعهم عداه ..
صب على شعاعي اللعنات
وسار يرفع الصوتا !

الريح :

أما أنا فكنت أستريح
على سلالم المنازل
حين رأيته يغازل
خادمة السلطان !
فثرت في عواء عسرة من الكلاب !
لم يهرب الجبان .. واستدار
قطعني اعشار ..
يا سادتي الاخيار ..
دمي على يديه شاهدي !

شهود النفي

شمس أخرى :

أحبني . أحبني . أحبني .
في القرب والغياب !
أنا مناقير الضياء تطرق الابواب
وتفتح الكوى
في بيضة المصفور
والبرعم والسنبلة الخضراء .
أنا الصبية الحسناء
خلعت ثوبي البرتقالي على الصباح ..
عارية سبحت في بحيرة الاهواء ..
وحينما أتى ..
منكس الرأس ..
مخضب الوشاح ..
يحمل فوق ظهره اقداحه الظماء
ملأت من دمي له الاقداح ..
ولم تمس شفتاه شيء !
مضى كأنه ..
هذا الذي « جاء ولم يجيء ! »
لكنني رأيته ..
حين نهضت في الظهيرة
ركزت رمخي الناري فوق الارض
خيطا من الدماء ،
عند بيوت كالدمي .. صغيرة !

دراسات في الآداب الأجنبية

محاولة للتعريف بمسرح هيلدهايمر

بقلم الدكتور سري محمد



لدرجة أنني اعتبر أية محاولة أخرى لكتابة مسرح معاصر غير مسرح العبث، عبثا كل العبث».

فالمسرح الواقعي - في رأيه - لم يعد يكفي للتعبير عن لامنطيقية وجودنا. كما أنه ليس هناك شكل محدد لمسرح العبث، بل هناك أشكال كثيرة تعدد بتعدد كتاب هذا النوع من المسرح الذين يشتركون فكريا في موقف موحد من العالم والأشياء. ومن الخطأ الاعتقاد بأن مسرح العبث مجرد مسرح منمرد ضد الكلاسيكية، لأن التمرد ضد الأشكال الفنية الراسخة ليس يعمل خلاق في ذاته - ولكن التمرد يكتسب صفة العمل الخلاق فقط في حالة عدم اتساع الشكل التقليدي لعرض التجربة المعاصرة - يقول هيلدهايمر: «أن مسرح العبث مسرح فلسفي، فهو ليس بتمرد ضد شكل فني تقليدي لكنه تمرد ضد رؤية تقليدية للعالم - ومسرح العبث كظاهرة يمثل معادلا للحياة ذاتها» بكل ما تحويه من لامنطق وعبث وتشكك وغربة - فالحياة كما يراها كتاب العبث لا تقول لنا شيئا، ومسرح العبث يلقي باستمرار سؤالا لا جواب له. مثلما يصبح الرجل في «مسرحية في الليل» - من ينتظر أي تفسير، لا أمل له. فالمسرحية العبثية تعرض موقفا مليئا بالأسئلة بعكس المسرحية الأرسطية أو الملحمية التي تحاول دائما - بشكل مباشر أو غير مباشر - الوصول إلى إجابة ما. فالمسرح ينشأ كما يقول البير كامو من خلال عرض الإنسان الذي يسأل مقابل العالم الذي يصمت بغياء. فالمسرح يقدم بديلا لا يقول لنا أكثر من الحقيقة المؤلمة، أنه لا توجد هناك إجابة.

ويرى هيلدهايمر أنه لا يمكن بأي حال أن يحاول الفنان استخدام نظرية التطهير Katharsis من خلال مسرح العبث، فإن الرغبة في التطهير تعني الثقة بإمكانية توصيل المسرح، في حين أن مسرح العبث يؤكد فشل المسرح وعدم إمكانه القيام بهذه الوظيفة، أو حتى المساهمة بدور ما في حل أي صراع من صراعات العالم، كما يقول هيلدهايمر: «أن المسرح لم يظهر أي إنسان ولم يحسن أي موقف قط. والكتاب يستخلص بعمله المسرحي نتائج مريبة أو مضحكة. فقد علمته الخبرة أن السياسي لا يمكنه التعرف على نفسه داخل المسرح عند ممارسة عملية النقد ضده، فلنا منه أن هذا النقد موجه للسياسي ب القبي - ويضحك الاثنان من فليبيهما بينما تصعد المرارة في خلق المؤلف الذي كتبها بدمائه».

وبالرغم من ذلك فإن هيلدهايمر - رغم موقفه العبثي من العالم - يهتم بوظيفة المسرح الأخلاقية. ليس كما فسرها شيللر بالطبع من ضرورة كون المسرح مؤسسة أخلاقية - ولكن من خلال عرض المسامح المعوج والاحساس به، فهو يؤكد أنه يجب على الكاتب أن يكون عنده الاستعداد أن يقدم شيئا طيبا في هذه الحياة، حتى ولو كان هذا الشيء مفقودا - ككل الأشياء الطيبة.

وقد أدى هذا الموقف من العالم وهذا الفهم لطبيعة المسرح ودوره

انتهت الحرب، وتحطمت المسارح كلية، ودخلت الدراما الألمانية أزمة من نوع غريب. ومشى الكاتب الألماني وحيدا وسط الخرائب التي خلفتها المأساة، مشى في طريق مجهول، يحدده هو لنفسه. كسل يمشي بمفرده - تجمهم خلفية نفسية واحدة: تجربة الحرب المريعة التي عاشوها في الماضي القريب، ويشكل حاضرهم - بدرجات متفاوتة - واقع ألمانيا المنفصل ووضعها السياسي المتنازم. فلم يكن هناك ما يدعو للتفاؤل بالنسبة لمستقبل «أدب ما بعد الحرب» - ولقد تكلم بالفعل الناقد السويسري موشج Muschg عن «انهيار الأدب الألماني» - خصوصا بعد انغماس الفرد في متع الحياة الحسية بدعوى أنها أكثر أمانا وثباتا، ومحاوла بذلك نسيان الحرب المفزعة، الشيء الذي أدى بدوره إلى زحزحة الأدب من وسط دائرة حياة الإنسان إلى حافتها.

ولكن، لحسن حظ الأدب الألماني، تكونت «الجماعة ٧» بواسطة عدد من الكتاب الشباب الذين القوا على أنفسهم مسؤولية تقديم أدب من نوع جديد يعبر عن واقع الإنسان ومشكلاته. وقد التقى هؤلاء الشباب - رغم اختلاف أيديولوجياتهم - على طريق إنساني عريض، مستفيدين من كل خبرات الأدب الأخرى، متأثرين بشئى التجارب المتعددة، نتيجة لاتصالهم بالأدب العالمي - الشيء الذي أدى إلى احتواء «دراما ما بعد الحرب» في ألمانيا على أغلب الأشكال الدرامية المعاصرة وفي مقدمتها تجربة مسرح العبث.

ومن أعضاء هذه الجماعة الكاتب الألماني المعاصر فولفجانج هيلدهايمر Wolfgang Hildesheimer الذي ولد عام ١٩١٦ بألمانيا والذي يعيش الآن في سويسرا.

وقد درس الديكور المسرحي والرسم ووجد ضابطا أثناء الحرب العالمية الثانية. ويمارس هيلدهايمر نشاطات فنية متعددة فهو ما زال يرسم، رغم أنه كرس نفسه منذ عام ١٩٥٠ للكتابة، مبتدئا بكتابة القصة القصيرة والتمثيلية الإذاعية حيث نالت تمثيلياته جوائز كثيرة وحيث ترجمت إلى لغات متعددة.

وفي عام ١٩٥٥ كتب هيلدهايمر مسرحيته الأولى «عرش الاخطبوط» وأعقبها بمجموعة من المسرحيات القصيرة «مسرحيات في الظلام» و «برج بيزا المائل» عام ١٩٥٨ وإضعا فيها أسس مسرحه العبثي الذي تحددت ملامحه بشكل واضح في مسرحيتي «التأخير» ١٩٦١ و «مسرحية في الليل» ١٩٦٢.

مفهوم مسرح العبث:

وإذا كانت أعمال هيلدهايمر تندرج تحت مفهوم مسرح العبث المعاصر فإن ذلك يرجع إلى اقتناع جاد من المؤلف بهذا النوع من الكتابة حيث يقول: «أنني أكتب مسرح العبث نتيجة/اقتناع جاد

ليس باصيل ، بل أخرس ، واصغر بكثير مما غن البروفسور - هنتا
ينهار البروفسور ويتحطم تماما ويموت على مقدمه .
هذا الانسان الذي فشل في تحقيق انسجام مع الواقع فهرب
الى الحلم والوهم - ولكن بلا جدوى ، فقد تحول الوهم الى واقع
ممسوخ مشوه . هذا الحالم الغريب يعطي لنا صورة واضحة لوحدة
الانسان وعجزه ودون كيشوتيته .

اعترافات مؤرقة :

نجد هيلدسهايمر يستخدم أسلوب المونولوج الداخلي في مسرحيته
الاخيرة التي كتبت عام ١٩٦٣ « مسرحية في الليل » Nachtstück
التي تعبر - في رأينا عن الخطوط الرئيسية في فكره .

فالمسرحية تصور أزمة رجل يستعد للنوم حين يفتحهم مسكنه لضعف
معكرو وحدته . الرجل منفصل عن العالم الخارجي انفصالا شبيه كلي ،
شبه فاقد الذاكرة ، لا يستطيع العيش دون مسكنات . انسان متوقف
تماما ، فقد ايمانه بكل شيء ، ليعيش حياة آلية رتيبة . كل الاشياء
اختلفت في ذاكرته : الامكنة ، الاشخاص ، الاسماء والاحداث ،
الماضي والحاضر . يقتحم عزلته هذه لص ، يذكره بالعالم الخارجي
- هذا العالم الذي لم يعد يستطيع التكيف معه ، بعد ان اجبر في
الماضي على الاشتراك في الحرب ، ورغم ذلك فهو « يصمت ويتحمل
في النهاية كل الاشياء » .

فاللص هنا بمثابة الوجه الاخر من الرجل نفسه ، ذلك الوجه
الذي يمثل الانسان المتكيف مع العالم الخارجي تكيفا تاما ، « انه
يقابلك في كل مكان ، في الشارع ، في الطوابير ، في صالة المسرح .
انه يعرف كل شيء بدقة ، ويؤمن بكل شيء ، بالدين والعلم والسلطة » .
وعندما يقابله وجه لوجه يتذكر الرجل خبراته السابقة مع
العالم وتتداعى الاحداث مع المسكنات التي يتناولها ، فكل مسكن يرتبط

وظيفته الى ضرورة وجود لغة مسرحية جديدة ، حيث فطنت اللغة
منطقها ووظيفتها كلية ، وفشلت فشلا مطلقا في تأدية دورها الاجتماعي
كاداء توصيل وبنافهم مما أدى الى اخفاء الديالوج وظهور المسرحية
التي تعتمد اساسا على المونولوج الداخلي المجرى - تلك الظاهرة
التي بصرف باسم « المونولوجية » Monologism

وبتعبير آخر ، فلقد تحولت الدراما الى « مونودراما » حيث تتداعى
الافكار في شكل مونولوج داخلي بصورة تلقائية غير منظمة ، مختلطة
بذكريات الماضي وأوهام الحاضر وانفزع من المستقبل - لغة اقرب الى
لغة الحلم حيث لا منطق ولا رابط وحيث لا جسور بين الاحداث
والافسكار . وكما يقول الناقد مارتيني F. Martini
« ان اساس خبرة الدراما المعاصرة هو « استعمال الكلمة في حالة
اغماقتها » .

وفي حالة المونولوج يقف الزمن ويتكسر ويدور حول نفسه ،
معطيا الفرصة لذات الفنان ان يفرغ نفسها بكل ما بها من تناقضات
وانقسام ووحدة .

وهنا يتساءل الرجل في مسرحية « مسرحية في الليل » :

« باية لغة اتكلم ؟ لغة ؟ قلت لغة ؟ انا لا اتكلم اية لغة - ما
عدا لغة السحالي . لغة السحالي ، نعم اني اتكلمها . لكن ، من يتكلمها
سواي ، انا والسحالي ؟ لا احد ، لا ، لا احد ، لا ، لا ، لا » .

موضحا أزمة اللغة والفهم بين البشر - ولذا فان مجال مسرح
الميث يعتمد اساسا على اللغة - فان الشكل نفسه من خلال الهيئة
والحركة والاشارة Minus يعوض الفراغ الذي تتركه اللغة .
بل ان هيلدسهايمر يحاول - مثل جينيه - ان ينشئ الشخصيات
ويجدها بوضعها امام صور مختلفة - ويعطي بذلك للاكسسوار وظيفة
درامية اكثر تطورا .

ولقد كان طبيعيا ان يتغير مفهوم ارسطو للدراما - من حيث كونها
حدثا متطورا هادفا - نتيجة هذا الموقف الخاص من اللغة ومن المسرح .
فليس هناك - في مسرح الميث بشكل عام - حدث يكون فيه كل مشهد
شكلا متماسكا ذا وظيفة نامية ، توصل الى هدف واضح - فلا يوجد
هنا التلاحم العضوي ولا التطور المنطقي للاحداث ، حيث يرفض كتاب
الميث - ومنهم هيلدسهايمر - عالم المنطق اساسا ، بل انهم لا يعترفون
بوجوده - لكن هناك موافق تتشكل وتتضح وتتكور وتتراكم محطمة
بذلك كل توتر الدراما التقليدية .

دون كيشوت العصر :

ففي مسرحية « التأخير » Verspätung
التي كتبها عام ١٩٦١ يتعرض هيلدسهايمر لمشكلة عيب الوجود الانساني
في اطار واقعي من الاحداث . فتجد مجموعة من البشر ، تلتقي في حانة
فقيرة وسط حطام قرية ، بضاحية خيالية منفصلة تماما عن العالم
الخارجي ، بينهم بروفسور يجسم فكرة المؤلف بشكل عام عن عيب
وجود الانسان في عالمنا هذا - هذا البروفسور يذكرنا بدون كيشوت
الذي يحارب اشياء مجهولة ، لكن استأذنا هذا لا يجد حتى طواحين
هواء ، فيضطر ان يخلق لنفسه أعداء وهميين ، اشياء علماء ، يحطم لهم
نظرياتهم بكل عنف وقسوة . وكدون كيشوت ، فقد جاء متأخرا الى
العالم - كل ما يكتشفه ، قد اكتشف من قبل ، حيث لا جديد .

وحينما تضغط عليه هذه الحقائق وتحاول خنقه ، حينما يعجز
تماما عن مواجهتها - يلجأ لنا مشكلة عبثية ، يخلق لنفسه هدفا يسمى
الى تحقيقه ، وهما يساعده على مواصلة الحياة والاستمرار فيها ،
يفترض « ان الانسان اصله طائر » ويضع اوصاف هذا الطائر : طائر
اصيل ، كبير الحجم ، رقيق الخطى ، قادر على التكلم ، لم يره انسان
قط ، لا يعلم بوجوده أي عالم سواه .

وفي فترة هذه النقوبة وسط هذا الحلم اللذيذ رغم سخريته
الاخرين - يفتأ باللامتوقع ويظهر بالفعل ذلك الطائر الذي لا وجود له
الا في خياله - لكنه يناقض الفرض العلمي الذي افترضه كلية ، فهو

مؤلفات سيمون دو بوفوار

ق . ل

● المثقفون - رواية جزآن

١٤٠٠ ترجمة جورج طرابيشي

● انا وسارتر والحياة

٤٠٠ ترجمة عايدة مطرجي ادريس

● مغامرة الانسان

١٥٠ ترجمة جورج طرابيشي

● الوجودية وحكمة الشعوب

١٧٥ ترجمة جورج طرابيشي

● نحو اخلاق وجودية

٢٢٥ ترجمة جورج طرابيشي

● بريجيت باردو وآفة لوليتا

١٥٠

● قوة الاشياء - جزآن

١١٠٠ ترجمة عايدة مطرجي ادريس

منشورات دار الاداب

المرسى

(الى حسب الشيخ جعفر)

من غير ما دمع تودعنا ، وليس سوى تحيته
تلقى بها ثلجية - من غير دمع او وداع
محرورة خفقاته ... - من أين تقلت من ضياع ؟
أو ما علمت بأنك المصلوب للبلد القصيئ !
ماذا تؤمل يا غريب ، ومرفأ الاحباب غاب
للحاق ، ربح الملح القته لبحر لا قرار
أين الشمس تضيئنا في قلبك المهجور ؟ (أين
مني ، شميم النعنع البري ، أين القمح ، أين)

... ..
ضاعت ، وضيع شاطئ الاعشاب ، غصبة موجتين
... ..

الريح تعمل في الحداثق والخرائب . والكلاب
تعوي ، وليس سوى العواء ، وانت تحلم في النهار
الموج يهدم ما بنيت على الشواطىء . والرياح
تسفي (كما تسفي الرماد) حطام صارية السفين ،
ترميه للزبد المحشرج ... أو تذريه هباء
(آه ، سفينتك المرنحة الخطى ، بانت هباء
في الرمل ، أو في البحر ، بحر الملح ، ملقاة هباء)
ربانها المفجوع ، تبكيه نوارس راحلات
- عن مرفأ الاحباب - بالحزن المؤجج مثقلات .
من أين تعبر يا غريب ، كهولة الامواج ، أين ؟
تلقى مراسيك الحزينة ... مرفأ الاحباب راح ،
للحاق ، ألقته رياح الملح ، غيبه المساء
في غابة الظلماء ... يهزم بالعواصف مرتين .
تذوي ... وتنشج في البكاء هناك ، منبوذا حزين ،
في غابة الظلماء ... تجهش بالبكاء وبالاين .

أحمد تسوكي

تطوان - المغرب

بحادثة ما ، حادثة الأليمة مفزعة ، يحملها دائما معه ، وتؤرقه باستمرار .
الاحداث جميعها تتداعى في صورة كابوس ثقيل للذكريات من الماضي
حيث تتقاطع وتتوازي وتغير اتجاهها باستمرار ، دون ترابط او منطق
وحيث يفقد الزمن نفسه ويختلط الماضي بالحاضر وتحقيقة بالحلم .

وفي عرضه لهذه الاحداث ، يقوم هيلدسهايم بعملية توليف
لجزئيات الواقع المتناقضة بعد ان يضخمها بشكـل كاريكاتيري مرح
حتى يزيد من احساسنا بها ويعمق رؤيتنا وتفهمنا لها . ويدي المؤلف
من خلال هذا التوليف وجهة نظره في العالم والاشياء .

فهو يرى ان العالم قد فقد براءته ، والبشاعة تنفخ من كل شيء
حتى الصبية الصفار ! حتى القمر يشع لا طعم له !! « كتلة من الجبن
القديم الذي لا طعم له ! » . لقد فقدت الطبيعة عذريتها ، فقدت
جمالها وسحرها القديمين ، واصبحت شيئا جامدا لا انسانيات لم تعد
الوسادة الطرية التي كان يحن اليها الفرد ليففو بعد ارقه المستمر
مع العالم الخارجي .

وتختلط هذه البشاعة بالعنف والقسوة متمثلة بشكل واضح
في تجربة الحرب المريرة التي عاشها الكاتب حيث تمتزج صرخات
البشاعة الهستيرية بالدم الساخن والموت . الشيء الذي أفقد
هيلدسهايم ثقته وایمانه بالحياة والعالم والانسان ، وبامكانية استرجاع
براءة العالم المفقودة - وجعله يرى ان المحاولات التي يبذلها العلم
فاشلة غير مجدية ، بل ان العلم والآلة بمنطقهما الرياضي ، حددا حياة
الانسان باشكال ومفاهيم ثابتة واتماط جاهزة ، هذه الاشكال السي
يعتبر اي خروج عليها ، خروجاً على المنطق بل وعن الوجود نفسه ،
ولفزا غير قابل للتفسير .

كذلك فان ازمة الفرد - المتضخمة في اوربا المعاصرة - تكونت
حطا فكريا هاما عند هيلدسهايم - تلك الازمة التي يعاني فيها الانسان
وحده وتفرقه وانفصاله عن العالم ، الذي لم يعد يقدم اية امكانية
جديدة للاتصال . « فالاتصال دائما خاطيء ، دائما ، دائما » . واذا
حدث أي اتصال - ولو عن طريق الصدفة - فانما يملأ على الفرد
اشياء جاهزة وفيما ثابتة ، يرغبه على نشرها في النهاية .. يحملها
دون ان يدري ما هي ؟ ودون ان يدري لماذا ؟ فهو يقوم - فقط -
بدور الوسيط الذي لا يعرف ماذا ينقل ! هذه الازمة التي تجعل
الاوروبي المعاصر يجتر ذكريات القرون الماضية بحنين وشوق بالغين ،
حيث كان في امكان الفرد ممارسة حريته لاقصى الحدود ، وحيث كان
يمتدك الانسان انه يسيطر سيطرة كاملة على العالم وعلى الطبيعة .

حتى اللغة - التي تكون الشكل الظاهري للاتصال - أصبحت لغة
غريبة عقيمة - « لا يتكلمها سوى السحالي » ، فقد فشلت اللغة في
القيام بدورها الاجتماعي واصبح الانسان وحيدا ، خاويا - « لا يملك
حتى خطيئة حقيقية واحدة !! » لقد استحال العالم الخارجي الى لص
يسلب الفرد أمته وهنوده حتى في حالات عزله وتفرقه ، لص يسلب
الانسان انسانيته ويملأ عليه اشياء غريبة جاهزة يحملها كل منسا
ويمشي ، متحولا الى ترس في آلة العالم الضخمة المفزعة .

ولكن ، رغم جو العت واللاجدوى اللذين يلفان المسرحية - التي
سماها هيلدسهايم « مسرحية اعترافات » - فان أغلب تفاصيلها
الواقعية تحتوي على نقد عميق واع لواقع الانسان ، وتفضح علاقاته
بالسلطة والكنيسة وبكل الاطر التي تحد من حرية انطلاقه - دون محاولة
تقديم خلاص لاهوتي أو حل جاهز محدد .

فهو توضح - كسرحياته السابقة - مدى احساس الشاعر
العميق بمأساة الانسان في القرن العشرين ورغبته الملحة في تغيير
الحاضر ، الذي يؤرقه لدرجة كبيرة وعدم فقدانه الامل كلية في مستقبل
اكثر استقرارا للانسان ، حيث يقول : « من الذي يستطيع النوم اذا
ما قرأ عن المانيا ؟ » .

يسرى خميس

القاهرة

القطار السريع

قصة بقلم محمد السولامي

لا يفوتهم القطار .. ولكن الجد كعادته دائما عندما يقدم الصفار رايا ما يعارض ، « الحاج عبد الرزاق قال عند صلاة الظهر بأن القطار لا يخرج من المحطة الا في الثالثة والرابع ، والمحطة كما تعلم مسير عشر دقائق ، فلماذا سترمي بأولادك في هذه الحرارة مدة ثلاثة ارباع الساعد » .

هز الاب راسه موافقا على كلام الجد وانجه صوب الاولاد يطمئنهم على انه بعد شرب الشاي واستعداد امهم يكون الثالثة قد دفت فيخرجون . « الثالثة .. الثالثة .. لن ندق اليوم هذه الثالثة » هكذا كان

سعيد يقول في نفسه وهو يقلب عينه بين امه التي تربعت لتقديم الشاي وابيه الذي اخرج مذكرته واخذ يبحث عن قلمه اقتصاع بين جيبه ، وجدته شبه المريضة المنزوية في ركن بالرفة تحدث كعادتها سبحتها ، وجده الذي اصبح حجر عثرة في كل طريق يريد الصغير واخوته شقها ، والذي شرع في صلاة ركعات الاجر بمناسبة السفر ، ثم الصفار الذين رفضوا الجلوس اقربا ضد الجد العنيد .

لم يبق للثالثة الا خمس دقائق .. ولكن هذه الدقائق الخمس طويلة ، عريضة ، عنييدة .. احتار الصغير ولم ينقذه من حيرته الا قول امه : « لم يبق الا ان نخرج فالوقت قد اذف ... »

استعدت الاسرة واراد الاب ان يخرج لينادي سيارة اجرة ، لكن الجد رفض بحجة انهم اربعة زيادة على الاولاد . ثم ان المسافة قصيرة . كانت الساعة اعلنت الثالثة والرابع حين وصل افراد الاسرة الى المحطة الصفرى القريبة من البيت ، اسرع الاب الى شبابه التذاكر .. خمس تذاكر من فضلك في القطار السريع .

— معذرة يا سيدي ، هذه المحطة لا يقف فيها القطار السريع .. خير لك ان تنتظر ساعة وربع الساعة موعد القطار العادي ان كان لابد لك من السفر هذا اليوم .
— شكرا .. شكرا .

اخذ الصغير يسلط نظرات عتاب على ابيه الذي كان يلقي على الاسرة بمصائب في راسه صاحب التذاكر .

كان الجد يتسهم ابتسامة الظفر وهو يردد : لم اكن ارجب في هذا السفر .. كان قلبي يحدثني بسوء — اما الجدة فكانت تنظر الى الاطفال بتشاغل عليها تفهم منهم ما قاله والدهم ، في الوقت الذي كانت فيه الام تقرب كفا بكف ندما على ما اضاعته من وقت في الفخر على الجارات هذا الصباح .

لماذا لا يركب الناس كلهم القطار الجديد ما دام سيوصلهم بسرعة ؟ انطلق هذا السؤال من ذاكرة الصغير سعيد واخذ يردد مع نفسه : الان الناس يفعلون مثلنا فيأتون الى مكان غير مكانه وفي وقت غير وقته .

محمد السولامي

كلية الاداب — فاس (المغرب)

رفع الصغير سعيد بصره عن الارض بعد ان نعمن فيها مليا ، فتنهذ بمروارة كانه يشس من ايجاد حل لمشكلة عويصة ثم التفت الى امه التي كانت تشتغل بجمع الثياب وترتيبها في الحفائب وسألها : « لماذا لا يركب الناس كلهم في القطار الجديد ما دام سيوصلهم بسرعة ؟ »

كانت الام قد الفت بنفسها في بحر من الاسئلة تتلخص في ما هي البدلة التي يجب ان ترتديها في القطار ؟ اهي هذه الخفراء ام تلك السماوية ام ... ؟ فمز على الصغير الا يجد سؤاله اذانا صاغية ، فقطب جبينه وجر رجليه نحو ابيه الذي كان يطق ذقنه في الحمام .

— بابا ... الازلت مصمما على اننا ستركب القطار الجديد ؟

— ماذا يا بني ؟ قالها الاب دون ان يزيل عينيه عن المرأة .

— الازلت مصمما على اننا ستركب القطار السريع ؟

— نعم .. سنحاول ، لك واخوتك تريدون ذلك .

— ولماذا يا بابا لا يركبه الناس كلهم مادام سيوصلهم بسرعة ؟

— ايه ؟؟

على هذه الكلمة انفتحت شفتا الاب المشغول بشاربه الذي اودى به شروده الى قص جزء منه مما اوقعه في مشكل : هل يخلق الشارب كله؟ لا .. يمكن لانه لم يعتد ذلك ، ولان الاصدقاء سيسخرون منه وقد افوه زمنا طويلا ، المعلم عبد السلام صاحب الشارب الكثيف .. اذن فليتركه هكذا مشوها .. ولكن هذا ايضا لا يمكن ، خصوصا وانه سيسافر الى طنجة حيث اصدقاء اخيه من كل صوب وحذب ..

التفت الى صغيره كانه يريد ان يريه مشكلة .. ولكن الصغير كان مشغولا بسؤاله فلم يصر انتباها لذلك ، بل اسرع نحو غرفة جدته فلانا ان اباه بالتفاته وعيبه كان يريد ان ينتهره .

تري .. ماذا يفعل ؟ من يسأل ؟ جدته ؟ لن تجيبه فهي لا تتحدث في النهار الا لسبحتها .. ايذهب الى جدته ؟ ابدا .. لن يذهب ، انه لم يعد يحبه ، بل انه يكرهه .. في الصباح فقط حين جاء ساعي البريد يحمل البرقية التي تنبئ بان عمه المثيري سيقم حفلة بمناسبة نجاح ابنه ، وحين انفتحت الاسرة على السفر في القطار السريع ، قام الجد يعارض الركوب في هذا القطار بحجة انه جديد لازال لم يتعرف على سكة الحديد وانه سريع جدا .. والعجلة من الشيطان .. اكتفى سعيد — بعد ان يشس من ايجاد الجواب على سؤاله — بان يرمي به في ركن من ذاكراته ، وان يخرج للشارع ليعلم امام الرفاق من اصدقاء واعدا ، الرحلة الهامة التي تمتاز هذه المرة بانهم سيركبون فيها القطار الجديد المسمى بالسريع .

استقر يعقوب الصغير بين الثانية والثالثة وارتاح الكبير على السادسة ، فمدرخت الساعة معلنة الثانية والنصف فاتصّب الاطفال وهم في اتم استعداد للسفر يطالبون الاب بالخروج حالا من البيت حتى

وليلة

٣ - في المخدع :

بكيت فوق ساعدي
بكاء ثاكل
تلاّات على الخدود دمعتك
كشمعتين في مشكاة هيكل
وقلت لي :
« طرقت باب قلبك الشجاع
فردني سياجه كأنه ذراع
اله اورشليم !
ما زال حول قلبك الحذر
كحائط عظيم
وفي فمي تعثر السؤال
فأنت أيها الخليل قد مللتني
وأنت لا تحبني !
لقد تقحّمت خطاك حصن منيعي
كأي عابر
أتى به الى محلتي الظمأ .. !
وقلت لي :
« مساؤنا معا وراء هذه الستائر المزوقة
كؤوسنا معتقة
سريرنا كسلؤه حرير مصر
وأنت معطفي الى نهاية المساء !
طرزت بالهوى مساند اللقاء !
طيّبت عندما دخلت ضحكتي !
نسجت سحر كلمتي
غطاء مضجعي
وقد حملت فرحة الخبيب بين اضلعي
كطفل عاقر مقدس !
وأنت لا تحب في غير ملمسي !
وقلت لي :
« تذوب مثل شمعة اذا خلعت فسي
سريرنا الازار
تمل ايها الحبيب لحظة انتظار
أكون بين ساعديك أعذب النساء
فأنت لا تحب غير تيه نهد
يفر بين راحتيك ، واحمرار خد
ينام كالجريح بين شوك ورد
وقبله تقول انها العسل
وعند اخر المساء ترتمي بجانبني ،
كالطفل بين أذرع الكسل !
وقلت لي :

١ - رحلة المساء

كأن وجهك القمر
عينك تفضحان رغبة تعذب البشر
ثدياك هضبتان
مكسوتان ثوب نرجس واقحوان
وقمّتاها برجان شامخان
بحربة الهوى يقاتلان
لم يبقيا مودة على رفيق !
...

عبرت يا جميلة النساء منحني الطريق
في الوحل غاصت الخطى
الطين فوق نصف هامتي ، ومعطفي مطر
الليل جوف قبر
حراسه الغلاظ يرضعون ثدي شر !
...

٢ - موتى بلا قبور :

وتحت سقف بيتك المعطر
تملت يا جميلة النساء
الخمر يهتك الحياء
الطيب فوق نهديك استثار ما بداخلي ،
فمزقت أصابعي غلالة الرداء !
...

بحار « فينيقيا » قضى على مضاجع
النساء
ونام في صقيع قبره بدون أصدقاء
ولم يسر وراء نعشه الرعاة
قد أنكرته طفلاته
لكنه ما زال كل ليلة يموت
على صخور شاطئ بعيد
ويدفونه بجوف حوت !
...

العذر ، قد نسيت أن أرد بابنا
وراءنا .
وأنسد الستائر المعطرة
نسيت يا أميرتي .. فمعدرة !!
...

دخلت قرية فلم تمد كفها
لعابر ، وأحكمت رتاجها
ونام بين أذرع النساء خائفا صغيرها
وقالت النجوم : انه الغريب
يعود هائما بلا حبيب !
...

الجند في الطريق ساهرون
وفي أزقة الظلام يعبرون
وينبشون كالذئب قبر ميت قديم
آذانهم عيون !
سلاحهم عيون !
وينصبون للمسافر الكمين
أصابع الردى تشير « قد أتى
شمشون » !
...

ليست يا خليلتي القناع
أطلت خطوتي .. وسرت خلف حائط
قديم

« وعندما يكاد ان يبوح بالذي يدور
بيننا السحر

وينشر الخبر

كالريح في مجالس المقدسين والشيوخ
أراك تلبس القناع في حذر
تنثل في الطريق حين يفتس القمر
ونفترق

وفوق مضجعي خطيئتي

ككومة من التراب تحت رأس ميت !!
وقلت لي :

« تشير نحو منزلي أصابع وتسال العيون
القادم الليلي من يكون ؟!
وقلت لي :

أهكذا نظل نلتقي ونفترق

وأفرش الغرام تحت كرمتي لنحترق
بنار عشقنا الى نهاية المساء
وفي الحقول يهمس الرجال والنساء
(يجيئها الغريب !)

ويطلقون الف حية على حديقتي

وليس لي هنا حبيب ؟!

وقلت لي :

« من أنت ايها الذي يدق باب مخدعي
وينفق المساء ماجنا على ذراع مضجعي
ويترك الهوان كالجنين بين أضلعي ؟! »

٤ - كلمة الرب :

فقدت معطفي ، ولم يعد بحقلنا حطب
يرد رعشة الشتاء

وقد آتيت سائلا مبيت ليلة
بمضجع اشتاء

وكل ما لدي « شاقل » كنزته بموسم
الحصاد

خذي يا جميلة النساء !

...

أتضحكين ..

من « شاقل » ثويته الى جوار
شاقل الاله

السر كلمة الاله

وفيه نبضة الفؤاد ، انه الحياة !

السر ان يقتل

انشاع يا دليتي اصير عابرا بدون ظل
ولا تضمني مجالس الرعاية

بشاقل يبيع جائع أخاه !

لكنني اتخذتك الحبيب والمسيح
وضعت تحت ردفك الشهى معطفي
الجريح !

لقد آتيت هائما وجند قيصر ينقبون
في الليل عن خطاي .. من اكون ؟
واصبغ الردى يشير : انه شمشون !
في الوحل غاصت الخطي

جواد رحلتي كبا

جرحتي ، لم يقل تعال عندنا حبيب
وقالت النجوم : انه الغريب !

وقد آتيت هاهنا بدون ساق
تركته بجوف ذئب

فأنت مخدعي

وأنت رعشة الغرام بين أضلعي !

وأنت - بعدما غوى القضاة - هيكلي
وفرحتي !

لقد شربت من شفاهك العسل
تركت خلف بابك الجنود والممل !!

٥ - ساعة الموت :

- ١ -

اسقيتني هواك يا دليتي الى الثمل
سكرت من عذوبة القبل
وعندما غفوت كالصغير بين اذرع الكسل
فتحت منجمي

نظرت في مرآة مذبحي

رايت سر قوتي

فصرت فارسا بلا كنيبة ولا سلاح !
وبعتني الى الشيوخ قبل مطلع الصباح !

- ٢ -

بهذه النهود قد سبيتني
خدعتني !

كالثور غصبت عيناى بالعمى !
تشقق اللسان من ضراوة الظما

والنهر مأؤه بعد خطوتين !

القيد حول معصمي ..

انا بلا يدين !

- ٣ -

الكاهن العظيم عندما اعود

لبطن امنا الولود

حذار ان يقيم فوق نعشي الصلاة

لقد عصى وصية الاله

وفي معابد اليهود يشتري

العدل ، صار كاهن الامير تاجرا
يبيع للارامل البخور
الكاهن العظيم يسرق النذور !!

- ٤ -

الريح ولولوت على مفارق الطريق
ولن يمد عابر يدا لفارس غريق
القائد الشجاع مات وحده بلا رفيق
وانكبر الصديق !

يا ويل درة الاله اورشليم !

يا ويل درة الاله اورشليم !

ان اسقط الخريف من يد المحارب
الحسام

وظل طفلها بدون مولد لالف عام

يا ويلها ان ضل جيش «ارميا» العظيم
وطال اسره ،

وظل نائما على ذراع حزنه اليتيم !!

٦ - الخلاص :

احسن ان سروتي تدب في فروعها الحياة
صفصاقتي تمد ظلها على جداول المياه
ليستريح تحتها الرعاة !

...

يا ايها المعذبون والرعاة

هنالك افتحوا قلوبكم فتسمعوا نداء
يجيء في محفة الخلود سيدي

الخير في يد

وكلمة الخلاص كالطبيب في يد
ويترك الصليب ، هذه خطاه

تعمد المذنبين

امام نوره العظيم خفّضوا الجباه
لانه على الرؤوس يسقط الجدار

فنحن ساجدون في هياكل العصاة !
شيوخ قومنا عصاة !

لتفرحوا . تباركوا . ضياء سيدي اراه
وهذه خطاه

تعمد المذنبين في محلة الرعاة

وتنزع النساء عن خدودهن ،

طين حزنهن عند مطلع النهار

لانه من القبور

سيبعث المسيح شمعة الحياة في
الصغار !!

مختار النادي

القاهرة

١٠ قصائد لماوتسي تونغ

ترجمة صالح الدحان

فيها ما معناه انه لا يعتبر القصائد شعرا ولا يريد من أحد ان يقلد هذا الاسلوب الشعري لانه ليس عمليا ولكنه يرسلها الى الحرر بنساء على الحاحه مع حريته في تعديلها كما شاء .

استطيع ان اؤكد للادباء العرب ان السوف الشعراء في الصين لم يأخذوا - لأول مرة - بنصيحة ماو هذه غير انهم اصطدموا بالفشل في محاكاته في طريقة النظم واسلوب الصياغة واستخدام الرموز والتعابير والاساطير واضفاء طابع وطني موح على القصيدة . وان قصائده قد تتصف بكل شيء الا الفموض والسطحية والاشعرية ، ذلك انها صورت لوحات فنية وصيغت أناشيد وطنية وكتبت شعارات وبرنم ويترنم بها المواطنون العاديون ناهيك عن المثقفين . وليس هذا فقط ، بل ان خصومه الالاء في تايوان ، الذين يمثلون فلول شيانغ كاي شيك ، يقولون عنه انه اعظم شاعر صيني في العصر الحديث .

اما الامر الثاني فيختص بالترجمة . وفي هذا الصدد اطلب من القارئ ان يعود الى قراءة الفقرة التي صدرت بها هذه المقدمة لعله يشفع لي باي تقصير او عجز . وان غاية ما امناءه هو ان تسهم هذه القصائد في اغناء محتوى الشعر العربي الحديث ، ولنا الى موضوع « الشعر الصيني الحديث » عودة قريبة .

بكين - صالح الدحان

١٩٦٦ - ٥ - ٥

استيلاء جيش التحرير الشعبي على نانكين (١)

يجتاح ذرى تشونفشان اعصار ،
هو لهفة جيشنا الجبار ،
قوامه المليون تعبر النهر العظيم .
والمدينة ، هذا النمر الرابض .. هذا الثنين المتجمد (١) ..
تبدي امجادها الفابرة .
لقد قلب النصر العظيم ، السماوات والارض .
ومن أجل البقاء ، علينا ان نظارد العدو المترنح بمنف
وليس بمعايرة الفاتح سيانغ يو (٢) طلبا لشهرة عقيمة .
ورغم رهافة حس الطبيعة ، فانها ستشيب بعد شباب ،
الا عالم الانسان فان البحار فيه تتحول الى حقول توت (٣) .

ابريل (نيسان) ١٩٤٩

شالوشان (٤) ثائية

تمت الزيارة في ٢٥ يونيو (حزيران) ١٩٥٩
بعد غيبة دامت اثنتين وثلاثين عاما
بعد انقضاء اثنتين وثلاثين سنة على مسقط راسي ،
وكانبعاث الحلم الباهت - لعنت الماضي الذي لن يعود .
العلم الاحمر أنهض القن حاملا المصافور ،
بيننا برائن المستبد السوداء كانت ترفع السوط عاليا .
ان مرارة التضحية تمتن العزم المصمم
ذاك الذي يقدم على جعل الشمس والاقمار

« عندما تترجم قصيدة ما الى لغة اخرى - مهما كانت درجة جودة الترجمة عالية - يشعر القارئ بفقدان الايقاع والتفجيلة والجرس الموسيقي ، من الاصيل . لهذا السبب درس بروسير ميريميه Prosper Mérimée اللغة الروسية كي يستطيع قراءة اشعار بوشكين من الاصل . وطبعا فان كل قارئ ليس بـ « ميريميه » ، ولذلك فاننا كي نستمتع بالشعر الاجنبي ، يلزمنا الاعتماد على الترجمات . غير ان ترجمة الشعر مهمة شاقة لا يحمد صاحبها عليها خاصة اذا كانت اللغتان المعنيتان تختلفان كما هو الحال عند الصينية والانكليزية (نالته الاتافي هي ان تكون الترجمة من نص مترجم هو الاخر وليس من النص الاصيل كما هو الحال بالنسبة للقصائد التالية التي همت بترجمتها عن الانكليزية التي ترجمت عن الاصل الصيني - المترجم) . وان اكثر المترجمين حنكة سينوجب عليه ان ينحي جانباً شيئاً ما ، هو على وجه الخصوص الايقاع والقافية ، من الاصل » .

بهذه الفقرة استهل الكاتب تسونغ شو (احد المحررين في مجلة الادب الصيني) مقالته عن « النظم الصيني الكلاسيكي » ، في العدد الخامس من المجلة المذكورة لهذا العام . ولقد جاء هذا المقال في نفس العدد الذي حمل الى القراء ، لأول مرة باللغة الانكليزية ، النص الكامل لعشر قصائد - لم يسبق نشرها بلغة اجنبية - للرئيس ماوتسي تونغ (كان الكاتب كان يشير الى الترجمة الانكليزية بطريقة غير مباشرة) ، والتي كانت « دار الادب الشعبي » و « دار نشر المؤلفات الثقافية » في بكين قد اصدرتها ضمن مجموعة « قصائد ماوتسي تونغ » التي تحوي ٣٧ قصيدة وذلك في مطلع عام ١٩٦٤ . ولقد قمت بترجمة القصائد العشر المذكورة الى اللغة العربية مستعينا بالنص الانكليزي ، ولكني لاسباب محض فنية قررت تأجيل ثلاث منها هي « ارتقاء جبل لوشان » و « أغنية الى زهرة الخوخ » و « جواب الى كوموجو » (غير القصيدة التي تحمل نفس هذا العنوان والموجودة ضمن القصائد السبع المنشورة هنا) ، وسأنشرها قريباً بعد استيفاء ترجمة مقال شارح لبعضها كتبه الشاعر كوموجو .

وقبل الدخول الى القصائد ، أحب ان اوضح بعض النقاط :

- ١ - لقد التزمت النص الانكليزي التزاما كاملا ولم اتخل عنه الا من حيث الصياغة (نادرا) وتنسيق الابيات .
- ٢ - ان هذا النص ليس رسميا البتة وهو اول محاولة اولية (نرجو ان تعقبها محاولات اخرى) لترجمة تلك القصائد الى العربية . ويمكن اعتبار النص ، في اسوأ الاحوال ، نصا مترجما بتصرف .
- ٣ - ان الشروح ليست للشاعر وانما لمجلة « الادب الصيني » باستثناء ما ذكر على انه لي .

وبعد ،

تمة امران يجب ان يقالا في هذه المجالة :

الاول يختص بالشاعر وهو انه ظل لفترة من السنين يرفض نشر شعره الذي يرى فيه اسلوبا لا يجب على الشعراء الشباب في الصين ان يقلدوه لانه جد معقد وجد مجهود وجد قديم . ولكن « الضفط » حاصر ماو من كل جهة فلم يجد بدا من « الرضوخ » ، وهكذا نشر في يناير ١٩٥٧ (لأول مرة باللغة الصينية) ١٨ قصيدة في مجلة « الشعر » الصينية والتي أرسلها الى المحرر مشفوعة برسالة يقول



ماوتسي تونغ

رد الى الرفيق كوموجو (١٠)

— على ايقاع : مان تشيانغ هونغ

على هذا العالم الصغير ،
بضع ذباب ترطم أجسادها بالسور ،
تطن بلا انقطاع ،
أحيانا تصرصر ،
وطورا تنوح .
النمل على شجرة الخرنوب (١١)
ينتحل خيلاء الامسة الكبرى (١١)
وذباب مايو ينامر بهمة على تطويح الشجرة العملاقة (١٢)
الريح الغربية تنثر الاوراق على تشانقان (١٢)
وترمق السهام مولولة .

اعمال جد كثيرة تصرخ طالبة الانجاز ،
ودوما هي ملحاجة .
العالم يسير
والوقت عسير .
ان عشرة الاف عام لزم جد طويل ،
فافترض اليوم واغتم الساعة !
البحار الاريمة محتدمة والسحب والمياه ثائرة ،
القارات الخمس ترتج والرياح والرعد يزمرجان .
سحقا لكل الحشرات !
فقوتنا لا تنكفى .

٩ يناير (كانون الثاني) ١٩٦٣

قصيدة كوموجو

— على ايقاع : مان تشيانغ هونغ

عندما تكون البحار في هيشة
يحافظ الابطال على رباطة جأشهم .

تثير في سماوات جديدة
وسعيدا هاندا ارى
موجة اثر اخرى
من غلال الرز والحنطة
ومفاوير في كل مكان يلزمون مواقعهم في المساء المصب .

يونيو (حزيران) ١٩٥٩

جواب الى صديق

فوق ذرى تشيويي تبخر سحب بيضاء ،
وعلى متن الرياح ، تهبط الاميران الجبال الخضراء .
ذات مرة ، رططن الخيزران (٥) ببحر من دموع ،
اما الان فها هي حللن الوضاعة
ترفل في السحب الوردية الحمراء .
امواج بحيرة تونغتين (٦) المتوجة بالثلوج
تجيش باتجاه السماء
فتتجاوب معها الجزيرة الطويلة (٦) باغنية مدممة .
وانا ضائع في احلام .. احلام لا تحد ،
عن ارض الخطميات (٧) تؤججها شمس الصباح .

١٩٦١

نساء الميليشيا

في ساحة العرض المضادة باولى خيوط النهار ،
كم يبدن وضاعات وشجاعات وهن
يمتشن
بنادق اطول من
قامانهن (٨)
ان لبنات الصين عقولا جد طموحة
لانهن يولعن ببزانهن وليس بالحرائر والاطالس

فبراير (شباط) ١٩٦١

كهف الحريسة (٩)

تقريظ على صورة التقطتها الرفيقة لي تشين

وسط رؤى الفسق النامي تقف صنوبرات عاتية ،
وتنمو السحب الهائلة : رشيقة وقريرة .
في كهف الحورية ، أبرزت الطبيعة نفسها ،
وعلى الذرى السماء يرتاح جمال لا حد لتنوعه .

٩ سبتمبر (ايلول) ١٩٦١

غيوم الشتاء

غيوم الشتاء مثقلة بالثلوج ، وعهون القطن منقوشة ،
وليست هي نادرة أو قليلة ، الزهور التي لم تسقط .
الامواج الصاعقة تكسح السماوات الصبة ،
ومع ذلك يزداد نفس الارض حرة .
الصناديد وحسب يقوون على سحق النور والابارد ،
والشجاع لا تفزعه ، اطلاقا ، الدببة البرية :
ازهار الخوخ تهش لدوامه الثلوج ،
بينما الذبابات العابرة تتجمد وتضمحل .

٢٦ ديسمبر (كانون الاول) ١٩٦٢

أن ستمائة مليون مواطن
في وحدة راسخة

وعلى مبدأ لا يتزعزع ،
بإمكانهم أن يقللوا السماوات من السقوط
ويخلقون نظاما من الفوضى .

العالم يصيح لصياح الديكة
ومن الشرق ينبجج النهار .
الشمس تشرق ،

وطوافي الثلوج تنوب وتنساب .

ولأن الذهب ليس بالزئبق

فإن بمقدوره الصمود لامتحان النيران .

أربعة مجلدات عظيمة (١٤)

ترينا الطريق .

ولكم هو سخيف أن ينبجج كلب تشييه على ياو (١٥)

فالثور الطفلي يخوض اليم ويضمحل (١٦)

بيننا راية الثورة الحمراء تخفق في الريح الشرقية

والعالم حمرة متاججة .

ترجمة : صالح الدحان

بكين - مايو ١٩٦٦

ملاحظات

١ - نانكين : كانت العاصمة الوطنية للصين عدة مرات وكانت مقر حكم الكومينتانغ الرجعي . أما جبيل تشونقشان فيجثم في شرق المدينة . ولقد شبهها الكتاب الكلاسيكيون (في الصين) بـ « نمر رابض » و « تين متجمد » .

٢ - الفاتح : لقب خلعه على نفسه بنفسه ، سيانغ يو ، قائد قوة فلاحية كبيرة ضد أسرة التشين المالكة في القرن الثالث ق.م . ورغبة

طالعوا كل شهر

المجلات الثقافية اللبنانية

الاديب

الحكمة

العرفان

العلوم

فهي تحمل اليكم النتاج الفكري الرصين

والإبحاث القيمة بأقلام خيرة الكتاب والادباء

منه في اظهار نفسه بمظهر المتسامح ، لم يقتل منافسه ليوبانغ عندما
سئحت له الفرصة بذلك . وفي النهاية هزمه ليوبانغ فانتحر .

٣ - البحار تتحول الى حقول توت : طبقا لاقصوصة صينية قديمة،
عاشت امرأة ما لردح طويل من الزمن بحيث شاهدت ، لعدة مرات ،
البحار تجف وتتحول الى حقول مغطاة بأشجار التوت .

٤ - شاوشان : مسقط رأس الشاعر في مقاطعة خونان .

٥ - الخيزران المرقط : ذؤبج الامبراطور الاسطوري ، ياو ، بنتيه
الى شون الذي خلفه على العرش . وعندما مات شون في (مقاطعة)
خونان ، قبر في جبل تشيوي ويكنه الاميرتان امام قبره بقرب غيضة
خيزران ، فتركت دموعهما بقعا لا تزول على الخيزرانات . ومن هنا
جاء (تعبير) « الخيزران المرقط » في خونان .

٦ - بحيرة تونغتين : تقع في خونان . اما « الجزيرة الطويلة »
التي تسمى ايضا بـ « جزيرة البرتقال » فتقع على نهر سيانغ السذي
ترتاح عليه تشانغشا ، حاضرة مقاطعة خونان .

٧ - أرض الخطميات : اسم شاعري لمقاطعة خونان .

٨ - أطول من قامتين : في النص الانكليزي - اذا ترجم حرفيا -
« ينادق طول كل منها خمسة أقدام » ، لذلك فقد فضلت ترجمتها ،
تجنباً للإبتذال والحرفية والضحالة ، بما تقصده اساسا (المترجم) .

٩ - كهف الحورية : منظر طبيعي في جبل لوشان .

١٠ - يبدو أن الشاعر ، في هذه القصيدة ، يركز الهجوم على
من يسمون في الحركة الشيوعية العالية بـ « المحرفون المعاصرون » او
بعبارة أخرى ، قادة الحزب الشيوعي السوفييتي . يرجى ملاحظة الرموز
بامعان وناربخ كتابه القصيدة ، والذي يقع ضمن الفترة التي كانت فيها
التعاضد السوفييتية - في عهد خروتشوف - تصب هجوما صارخا على
شخصية ماوتسي تونغ ، وتتهمه بالديكتاتورية وتتهم الحزب الشيوعي
الصيني بممارسة عبادة الفرد (المترجم) .

١١ - في القصة القصيرة « والى القسم الجنوبي » التي كتبها
لي كونغ تسو ، كاتب في عهد أسرة التانغ المالكة ، ذكر أن رجلا كان
غافيا تحت خرنبوة ، فحلم أنه تزوج بأميرة من مملكة الخرنوب العظيم
وأنه عين واليا على القسم الجنوبي (من المملكة) . وعندما صحا من
غفوته ، وجد أن المملكة هي تجويف للنمل تحت الشجرة . (ملاحظة
إضافية من المترجم : تعبير « خيلاء الأمة الكبرى » يرادف الاصطلاح
السياسي « شوفينية الدولة الكبرى » الذي يستعمله الصينيون في
هجومهم على قيادة الحزب الشيوعي السوفييتي ويحذرون الشعب
الصيني من التساور به) .

١٢ - في إحدى قصائده ، شبه الشاعر هان يو (٧٦٨ - ٨٢٤) ،
كاتب بارز في عهد أسرة التانغ المالكة ، شبه - متهمكا - الذين يغالون
في تقييم أنفسهم بـ « ذباب مايو الذي يحاول التطويح بالشجرة
العملاقة » .

١٣ - تورية للبيتين الشهيرين للشاعر تشياتاو (٧٧٩ - ٨٤٣) ،
شاعر في عهد أسرة-التانغ المالكة ، وهما :

الريح الغربية تجتاح مياه وي

وفي كل مكان من تشانغان تتساقط الاوراق

قصيدة كوموجو :

١٤ - أربعة مجلدات عظيمة : يقصد بها المؤلفات المختارة لماوتسي
تونغ التي تقع في أربعة مجلدات .

١٥ - كان الملك تشييه مستبدا فثوما والامبراطور ياو حاكما جوادا .
اما « كلب تشييه... الخ » فشير الى مثل صيني قديم يقول : « بصوت
من سيده ، ينبجج كلب تشييه على ياو » .

١٦ - الثور الطفلي : إشارة الى الامبريالة التي شبهها لينين
بـ « عملاق له قدمان من طين » وماوتسي تونغ بـ « نمر من
ورق » (المترجم) .

رسالة الى صديقي اريب سات ..

بقلم انيس زكريا حسن

واشياء اخرى .

كنا ، انت وانا ، نهتف من اجل الحرية ، وكان الآخرون يهتفون من اجل اشياء اخرى . ولم يكن احد يشاركننا في هتافنا ذلك ، وكان ذلك هو الذي جمعنا منذ ذلك الحين . كان الآخرون يسقطون ويحيون اسماء معينة ، وكانوا يطالبون بالخبز ، وبالقانون . اما نحن فكاننا نريد شيئا لا اخالك ، ولا اخالني ، نعرفه حتى الان ربما تعرفه انت الان .

وكنتم تحدث بعض الجالسين في ذلك المقهى عن ذلك الشيء ، وكانوا يناقشونك فيه ، ويناقشوني ، ويطلبون منك ان تتحدث لهم ما كنت تعنيه ، وكنتم تحاول ان تفعل ذلك ، فنتلثم ، ويحتقن وجهك ايضا وتنفث دخان سيكارتك المشتعلة دائما ، ثم تصمت ، واشعر انذاك بانك تريد ان تلقي قصيدة ، وبانك لا تستطيع ان تعبر عن ذلك الشيء بكلمات خرساء عمياء ، وانما تستطيع ان ترسمه بقصيدة فقط .

كانت تلك اياما جميلة ، كنا نستطيع فيها ان نقتل الوقت بالحديث ، وبالظواهرات ، وبالثرثرة في المقاهي المرموقة ، وكانت مشاعرنا جميعا ، وافكارنا ، واحلامنا ، تستقطب حول غد ، ونور ، وشاطيء ، وفجر ، وحرية ، وانطلاق ، وصرخة ، وغير ذلك من الامور التي كنا ننسج منها المستقبل في الكلية وفي المقهى وفي الشارع .

واؤكد لك انهم ما يزالون يفعلون ذلك فسي المقاهي والشوارع والكلليات ، يحمل كل واحد منهم ذات الذات العملاقة التي كنا نحملها ولا نعرف ما نصنع بها ، وما يصنمون . وقد تحول الجميع ، كما تعرف واعرف جيدا ، الى تماسيح هائلة ، اذا قبعت فانها تقبع ذهرا وكانها موتى ، واذا مر في طريقها طفل مزقته والتهمة وكانها غيلان ، وانهمكت تنشيء لنفسها بيوتا وتصنع فيها بيضا ، وتلاشت الذوات العملاقة ، ولم يعد في الادمغة غد او نور او شاطيء او غير ذلك .

وقد اكتشفنا ذلك معا ذات يوم ، حين وجدنا اننا كنا نصرخ وخذنا ، حين تحولت احلامنا وافكارنا الى شقاء متصل من اجل العيش ، وواجه احدا الاخر في زاوية كزوايا السجن ، نحضر احتضارا لنكسب لقمة العيش ، في دوامة هائلة من العمل المصني حتى منتصف الليل ، نصب ارواحنا في صفحات لا تنتهي من السقم ، والزيف ، لكسي يقرأها فسي الصباح حشد من التماسيح التي اورم اجفانها النوم ، وملا بطونها لحم الاطفال ، وكنا في تلك الليالي المضيئة الطويلة ، المتسخة بحبر المطابع الاسود ، والفشافيش الرخيصة ، والسباب والشتائم ، والشاي تلو الشاي تلو الشاي ، نصب الفجر والغد والنور والحرية والانطلاق فسي سطور صفيقة لم نعد نحس بها ، ولا نشعر ، واعلانات تمتليء بالاحذية والصابون والسمننت وكل شيء لا غد فيه ولا نور ولا فجر .

كنت انذاك تسعل كثيرا ، وكان هيكلك الناحل يتقلص وينكمش يوما بعد يوم وكنتم تتلفع بلقاف قدر ، ولجيتك طويلة ، وعيناك زائعتان ، ولكنك كنت تحدثني ، كنت مازال يدك المرموقة في جيبك الذي يعوى فيه الفراغ ، وتخرج ورقة تفتح طياتها ، ورقة متسخة بمرقك ، غارقة بدموعك ، وتقرأ لي وانت ترتجف ، وتهتز كالسعة ، ويرتسم في وجهي تعبير احمق اخرس اعمى ، واتشاب لان الليل كساد ان يحتضر ، واقول لك ان النوم هو خير من الف قصيدة ، النوم يا عزيزي ، التسامح الكامن في اعماقنا ، لماذا نستمر في كبته ، لماذا لا نعيش له كما يعيش الآخرون ؟

اخي العزيز ،

لا أستطيع حتى هذه اللحظة ان اصدق انك قد مت ، مع ان عظامك نفسها قد تكون تلاشت الان ، ولا أستطيع ان اصدق انك لا ترى الفجر ، وتبسم له سعيدا مفتبطا ، ولا تصافح الليل وتتناول القدر من يده الفادرة ، ولهذا فساكتب لك هذه الرسالة وانا افكر في ثلاثة احتمالات : الاول ، انك لم تمت حقا ، وان الامر كله مجرد كابوس مزعج ، والثاني ، انك ، ان كنت قد مت حقا ، تستطيع ان تقرأ هذه الرسالة بطريقة ما ، والثالث ، انك قد مت حقا ولن يكون في وسمك ان تقرأ او تسمع او تعرف اي شيء ، اي انك اصبحت عدما .

هانت ترى انني لم اقبل كثيرا ، فانا ما ازال ابحت في المواضيع ذاتها التي كنا نبحت فيها دائما ونناقش بشأنها نقاشا غنيا . واذا كنت مازال موجودا بطريقة من الطرق ، فلا بد انك تصغي لي ، او تقرأ ، باهتمامك المعروف بهذه القضايا والامور .

ولكنك تعرف الان اكثر ما اعرف بالاكيد ، ولعلك تحاول جاهدا ان تسمعي شيئا من ارائك او قصائدك ، الجديدة طعا ، وكما اتوق الى سماع ذلك منك الان . بيد انني لا اكتب هذا لكي اناقشك في شيء ، او الومك ، او اتبجح امامك ، وانما افعل ذلك لان الكتابة اليك اصبحت عادة من عاداتي ، كالتمسكين تماما ، وانا لا أستطيع ان اكف عن ذلك .

انت الان ميت ، تتوسد حفرة صغيرة وتقع تحت الواح من الخشب ، وحجارة وتراب وقماش ملفوف ، وربما اعطت النخلة القريبة منك مسيلا اخذ ينمو ويتزعزع ويحتم فوق صدرك ويحول قصائدك وافكارك الى تمر حلو . انني اذكرك صدرك جيدا ، فقد كنت تضع يدك عليه دائما ونقول : لا بد ان هنالك امرا خطيرا في هذا القفص المذهب ، ثم تنفث الدخان من سيكارتك وتبسم ابتسامة غير مكرثة وتضيف : كلا ، لا بد انني دخنت كثيرا اليوم .

من اين ابدا رسالتي هذه اليك ؟ الايام كثيرة والحوادث اكثر . وهنالك ايضا حياتي الحاضرة التي تتصل بذكراياتي عنك وتمتزج بها ، والتي لا تتصل . انني ، لعلك تعرف او لا تعرف ، ما ازال حيا ، وقد تناولت لتوى وجبة لذينة من الطعام ، من الوان كثيرة من الطعام الشهي الذي كنا نعاني الحرمان منه فترة طويلة من الزمن . وقد تمشيت قليلا في حديقتي الصغيرة التي ملاتها زهور الصيف الفواحة التي لم يقتلها الصيف بعد ، وثفتست الهواء النقي عميقا ، ولا بد لي من ان اعترف لك بان حياتي اتجهت اتجاهها مختلفا منذ تلك الايام التي انقطعت فيها عن رؤيتك ، فلدي الان عمل لا عمل فيه ، ولدي ، ايضا ، حياة لا حياة فيها . ان هذه العبارات تعجبك كثيرا ، وقد كنت تردد مثلاتها دائما .

هل ابدا باليوم الذي عرفتك فيه ؟ لقد كان يوما حافلا يا صديقي . كنت انت محمولا على الاكتاف تشد قصيدة ارتجالية ، او هكذا كانوا يقولون ، فقد اخبرتنني انت فيما بعد بانها لم تكن كذلك . وقد القيت بيتين او ثلاثة ابيات منها ثم تحشر صوتك واحتقن وجهك وصمت ، فانزلوك وانطلقت المظاهرة الصاخبة في طريقها نحو بركة الدم في الساحة البعيدة ، وسمعتنا صوت الرصاص ، وغبت انت في الزحام ، وحين حل العصر رايتك تجلس في المقهى البرازيلي وتحدث عن المظاهرة والقصيدة ، فاقتربت منك ونظرت اليك باعجاب وانضممت الى حواريك ومضيت ، ايضا ، اتحدث عن المظاهرة والهتافات والرصاص الذي لم يصيبنا ،

الكبرى التي كنت تردد آياتها بالآهة ، والحسرة ، وتلفنة الدخان ، والسعال ، والحرمان ، والحيرة .

والمثل الذي ضربته ما زال يضرب في كل يوم ، وما يزال ينكر ، ولو بحثت لوجدت ألفا من أمثالك ، أولئك الذين يحولون الحلم الى كابوس ، والتور الى ظلام ، والحرية الى السجن ، والابتسام الى دموع ، والفكرة الاصيلية البريئة الى اعلان نافذة ، لكي تعيش اجسادهم الهزيلة وتقتات كالود ، ثم يموتون ، ويستحوذ اصحاب الدكان على دموعهم وقلوبهم المكلمة ورناتهم المنخورة ، ويعرضونها سلعا للبيع ، ويعلقون عنها الاعلان تلو الاعلان .

ليس هذا هو ما كنت تريده وتنشده ، ولا اخالك تريد شيئا الآن ، وقد كنت تقول لي دائما انك سئمت وانك سئمت وانك سئمت ، ومع انك تشعر بالسعادة والقبطة كلما اصفى اليك احد ، ولكنك كنت تريد ان يصفي اليك الناس حيا ، وليس ميتا . وانت تعرف جيدا انهم لا يصفون للاحياء ابدا . الاحياء يهددونهم وينافسونهم ، ويفرضون عليهم ذواتا افضل من ذواتهم ، وهم لا يريدون ذلك ، لان كل واحد منهم مشغل بذاته . ولكن انشغالك بذاتك لم يكن كانشغالهم بذواتهم . كنت مشغولا باستنزاف ذاتك وقتلها ، وكانوا وما يزالون مشغولين بتقوية الجلد التماسحي الصلب الذي يلفون به ذواتهم ويحمونها .

كنت تقول لي ان قصيدتك حية طالما كنت تنزفها من حياتك ، وانها ستتموت اذا ماتت ، ولم تكن تريد ان تجعلها بضاعة . ولكن قصائدك لم تكن وحدها هي التي لاقت هذا المصير ، فقد جعلوك انت بضاعة ايضا ، وعلقوك في دكانهم وستبقى معلقا هناك حتى تزول البضاعة والدكان واصحاب الدكان في عاصفة من رمال الدم .

لقد عقدوا قبل ايام مؤتمرا رفعوا فيه صورك عاليا ، وانشدوا قصائدك واحتفلوا بك ، ولم يمر وقت طويل على موتك ، وكنت قبل ان تموت بحاجة ، بل كنت تموت حاجة ، الى بعض ما كان في جيوبهم من نقود ، وفي بيوتهم من فرش وثيرة وارائك فخمة ، وفي مطابخهم من لذائذ الطعام ، وفي خزاناتهم من معاطف ثقيلة يمكن ان تحميك من لسعات برد الليالي الطويلة التي كنت فيها تسير وتسير وتسير ، مع الكلاب العاوية ، الى غرفتك الباردة ، في ذلك الفندق الصفيق الذي كاد ان يطردك صاحبه منه لولا انه اشفق عليك ورثي لك ، وقد رحمتك صاحب الفندق اكثر مما رحموك هم . ولكنه لم يحضر ذلك المؤتمر ابدا . انه لا يفهم هذه الامور ، ولا يفقه ، ولكنه كسان يحس ويشعر فقط ، كسان يحس بعذابك ، ويشعر بما كنت تعانيه من الم وجوع ، وكان يعطيك اللقمة احيانا ، والفلس ، ولا يقتل كبرياءك ابدا ، وانما يسجل ذلك في دفتر كان هو يعرف جيدا ، وكنت انت ايضا تعرف جيدا ، انه لن يسدد . وقد رايت في ذلك المؤتمر صاحب الصحيفة التي كنا نعمل فيها معا . وكان اول الخطباء ، ورئيس المؤتمرين . اذكر حين انكر هذا التمساح حقوقنا ولم يعطنا ثمن ما جئنا به من ارواح ، ودموع ، وآهات ؟ اذكر طردنا شر طرده يوم ان طالبناه بالثمن ؟

لقد خرجنا في تلك الليلة الهائلة صفر الايدي لا نلوى على شيء ، كاليفي التي باعت طهرها وعفافها لقاء ثمن بخس تشتري به بعض الخبز ، وانقص عيها الف تمساح مزقوها اشلاء ثم القوا بها في زاوية آسنة عفنة من زوايا طريق السكاري والمثانات المتخمة بالبيرة ، وسرنا معا صامتين نخجل حتى من تبادل النظرات ، وكانت لدينا بقية من الخجل .

يا صديقي العزيز ، ما اظنك تريد ان تتذكر كل هذه الامور ، ولعل روحك تقف في قاعة المؤتمر الخالية الآن ، وتبحث عن ذلك المجد الزائف . ساركك تواصل البحث ، وسانسالك انا ايضا ، ولا اعتقد انني ساكتب لك شيئا آخر .

ملاحظة : لم اعرف كيف ارسل اليك هذه الرسالة ،

ففضلت ان اعلقها في الدكان ، عسى

انك ما تزال بين المارة في شارع البشرية

الطويل .. المخلص

انيس زكي حسن

ونفترق في الشارع الخاوي ، ونسير وكلاب الليل ، انت تحني ظهرك وتسعل ، ولم تعد في الشارع سيارات ، ثم تبتلع المدينة النائمة كيائك الهزيل المتعب ، وبينما تتمتع التماسيح بالفجر والصباح ننبههما نحن ، ونسدل الف ستار وستار ، ونستسلم لنوم مريض .

وما اظنك تذهب لتنام ، وربما تجلس وحدك في غرفتك الصغيرة الضيقة القذرة في فندقك الرخيص ، وتسعل وتكتب ، تغمس قلمك في سعالك الدموي ، وتنتحر انتحارا بطيئا ، وربما كنت تجد بعض اللذة والراحة في موتك البطيء .

كيف اصدق انك نائم الآن ، وانك لن تستيقظ ابدا ؟ على الاقل لنكتب شيئا ، او لنقرأ شيئا مما كتبت في هذا الصمت الطويل . لملك كنت تعرف انك ستنام مثل هذا النوم الطويل ، فاجلت نومك اليه ، ورفضت ان تكون تمساحا في حياتك .

لقد كنت تبحث عن الموت دائما ، في الشارع وفي القصيدة ، وفي الليل الوحف العاوي ، وفي صدرك المنخور ، وفي الدخان ، وكنت ترتي نفسك دائما ، حتى حين كان بعض التماسيح يصفقون لك .

وقد ذهبت انت الى الموت ، وذهبت انا الى النسيان ، ولم يسبق الا بعض التماسيح ، وقد فتح هؤلاء دكانا صاروا يجتمعون فيها ، ويبيعون دمك بضاعة رخيصة ، ويقفقهون ويتندرون ، ويلقون صورتك في مكان ما من دكانهم ، وهبط كل شيء الى حضيض الاعلان الرخيص الذي فلتك وقتلني في تلك الليالي الطويلة ، اعلان عن جمعية تعاونية ، اعلان عن جمعية مساكين ، واعلان عن جمعية ادبية ، واعلان عن احذية ..

كم كانت طريقتك في الخلاص نبيلة ، وكم هي طريقتي يائسة مستسلمة تنضح بالجين ، ولكن ماذا افعل يا عزيزي ، فانا ايضا اصارع في نفسي تمساحا ، استسلم له حينا ، ويستسلم لي حينا آخر ، لا استطيع ان اكون مثلك ، ولا استطيع ان اكون مثلهم ، ولا اعرف ماذا اكون . وانت ترى انني كما قلت لك ، ما ازال ابحث في المواضيع المثيرة البالية التي اشبعناها بحثا ، واصاب بين الحين والحين بنزف شعري ، واتقلب عليه بسرعة ولا ادعه يستنزف كل دمي ، كما جرى لك ، ولكنني ما ازال ذلك الحائر ، ذلك الضائع الذي لا يعرف اين يتجه ، وكنت انت سلوى وعزائي في الماضي ، اما وقد ذهبت الان الى غير رجعة ، فاني اتناول الصفحات الجميلة الملونة التي وضعوا فيها قصائدك الان ، واقرا متقمصا صوتك الراجف الدامي ، فلا اجد الحلوة التي كنت اجدها ، ولا تنبثق دموع ، ولا يهتز وتر ، فكانك كنت انت القصائد ، وحين ذهبت لم يعد هنالك بعدك شيء ، كان حياتك المذبذبة كانت هي القصيدة

صدر حديثا

النغمة للزرق

مجموعة شعرية جديدة

تأليف

حسن عبد الله القرشي

منشورات دار الاداب

الحفايا السفرة

هذا الذي تخفيه عني
لتشير في نفسي التهلف والتمني ..
هذا الذي تخفيه يبدو كالضحى
متألقا في مقلتيك ، أراه في نرق يعني
ويود افصاحا ويأبى منك أن تكتمه
ويظل يدعو غسى أن أرحمه

عينك فاضحتان شرك يا رفيق
عينك ناشرتاه من حولي كرائحة الحريق
فأشم من عينيك رائحة الحريق
وبكل ما تحويه نفسي من أحاسيس تفيض
وبما تغفل في كياني من غموض
أسعى الى السر المذاع
فأمد في شغف ذراعي
استقبل السر القلق
أدنيه من نفسي وأسكنه حنايا أضلعي
ومن اضطرام مشاعري
أخشى عليه إذا دنا أن يحترق .

هل ذاع سري مثل شرك يا رفيق ؟
اني أحاول أن أجمد ما بنفسى من شعور
يا ليتة لا يستفيق
ولكم تحاشيت اللقاء
فاذا التقينا في الخضم النائر -
لطمت خطانا موجة الحب المثيرة

واستودعتنا من لآلئها عطاء
ورمت بنا متباعدين على جزيره
فمضيت أخفي لؤلؤي
ومضيت تخفي لؤلؤك
وجثا كلانا وحده والكنز بين أصابعه
يرنو اليه ولا يصدق ما يدور بواقعه
فاذا التفتنا بغتة ورأى كلانا صاحبه
الفيت شرك ذائعا
وتحار في أن تحجبه
أما أنا يا صاحبي
فأعود أصطنع الجمود :
عيناى خالصتان من معنى الهوى
شفتاي تزدريان صمتهما المقيت
ويداي باردتان كاد الحس بينهما يموت
وأنا لهيب فوقه سكن الرماد .

يا صاحبي ..
أطلق لثورتك العنان ..
فجّر أحاسيس الهوى ..
حطم بثورتك الجمود
أشواقك الحري تثور على السكوت
ولطالما نطق الهوى في مقلتيك مناديا :
- دعني اليها أعبر الصمت المميت
دعني أحطم ما أقمت من السدود
فلقد خلقت لان أعيش
وان أعيش بلا قيود .

وفاء وجدي

القاهرة

تجليات في منطلق العودة أو

عودة الحصان الأخضر المجنح

بقلم نادر حسن آل سعيد

(1) التجلي الاول

او مقدمة في التكافؤ المتناقض

قال السهروردي (★) في هياكله (ص ٨٩) :
(... على أنهم قد يهجرون النور للظلمات
ليتوسلوا بالظلمات الى النور .)

ازاء السلب والايجاب هناك الشكل والا - شكل . ومعنى السلب هو في جليته نفي للايجاب . وكذلك الاشكال ازاء الشكل . ترى ما هو اكثر بداهة من تكرار الذات فسي فن لا تتمركز فيه اية دلالة موضوعية (١) ؟ ومن هنا فالالا - شكل في الفن هو الا - موضوع ، واللاموضوع هو فن انكار تجسيد الذات ، وهذا لا يعني بالطبع انكار التعبير الذاتي ، فالا - موضوع في منزلته من اي عمل فني ينطوي على النزعة الذاتية ولكنه لا يجسدها . وهكذا ، يبدو من اول وهلة كما لو ان منطق الاشكال في الفن هو منطق لا - انساني . الا انه في الواقع يتصف بكونه ينزع نحو التخلي وليس المتول . . الفموض وليس الوضوح . . والتضحية وليس الطفان . انه منطق (الفناء) . . الفناء خلال الوجود وهو غير المدم . فاذا كان (الشكل) في الفن هو امتلاك العالم الخارجي بواسطة ملامحه المعاد وضعها فاية علامة جديدة من علاماته تصبح سببا في منحه بصورة مسبقة الى الناظر . فهو هبة العالم الممنوحة الى وجود الانسان . بل هو اقتصاب الانسان للعالم . ومن هنا فان جميع ابعاد الفن التصويري هي في وضع (موجب) بالنسبة للناظر . اي انها لا تكون ازاءه كمقبات يصعب اجتيازها . فاللون والسطح والمنظور تأخذ قيمها عنده (كإضافات) لا بد منها لتجسيد التصور . وبغض النظر عن اخلاقيتها او مجانياتها فهي على السواء معادلات موجبة . ان هذه المنفعة أو ذلك الباب هي ما اشخصه ابدا في اللوحة . ولا يمكن ان يوجد فن شكلي دونما تشخيص . اما اذا اقتضى الامر لسبب ما هو ادبي على الاغلب ان اتردد في ذلك فاستشف بواسطة التشخيص (رموز) العالم فما ذلك الا من قبيل النزف . . الترف الذهني ، وهو ما وراء الفنى والتعقيد . في حين ان الا - شكل هو ابدا على النقيض من الشكل . انه التخلي عن العالم الخارجي . . عن ملامحه . فهو سلب في سلب . ولما كان الفن في صلبه تصور الانسان للعالم فهو هنا تصور في وضع سلبي . صحيح انه لا يضع الناظر في موضع المتهم او الشاهد بل المجني عليه ، فيدينه وانه لا يسمو به الا الى منزلته الإنسانية من الانسان الا انه مع ذلك غني في ان يفهم العالم ويدمقه . انه لا يضيف الى ابعاد السطح ملامح ولا علامات ، ولا يهبنا سوى الحيرة والدهشة ، حتى من خلال المعرفة ، ولكنه مع ذلك يملكننا زمام امرنا في ان نتكلم بلفته الفذة . . لغة الصمت .

(★) رسالة قصيرة انجزت عام ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ، والقيت كمحاضرة في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ببغداد (كولنكيان) بعنوان « تجليات في منطق العودة » في آخر يوم لعرض الكاتب الشخمي بتاريخ ٨ - ١ - ١٩٦٦ .

(١) يقصد بالدلالة الموضوعية ان يكون الموضوع معبرا عن رؤية مقصودة متجسدة ، وليس عن رؤية مبهمه لا تدل على شيء خاص وذاتي .

وازاده يكون الناظر في وضع سلبي ، كإبعاد عاله . ومن هنا نورنه عليه . فهو يشعر من خلاله على الدوام وكأنه عار من كل ما يوحي له بالثقة والطمأنينة . ذلك ان المنطق الا - شكلي هنا هو منطق الضحية والا - شيء . وبالنسبة له تستحيل العلامات التصويرية والإبعاد الى علامات شيئية ، بل الى لا - علامات وفناء . ويأخذ اللون او الدرجة او الشكل قيمته السابقة له قبل التجسد الفني كعمميات غير مرئية - والرؤية الحقيقية لا تتم بواسطة البصر بل البصيرة - تدور في فلك واحد . اما المنظور الجوي ، اي التعبير عن الأبعاد الثلاثة فحسب ، فيختفي بالرة اذ لا حاجة لنا به بعد . وهكذا ، ولاول مرة واخر مرة معا تختفي من اللوحة الا - شكلية اية دعوى ايجابية ، انانية ، وذلك في غضون (التخلي عن الذات) . وبلمحة واحدة يفنى الناظر في عالم التضحية والإيثار، ويضع الانسان في كيان المادة والكون . الا ان كلا المطلقين يتهج نفس المنهج . ولكنهما يتدرجان في خط طور متقابل : هذا في صعود ، وذا في نزول ، هذا في نمو وذا في ضمور . ومن دون ان يصل الى شيء . . من دون ان ينتهيا . ولكن هناك اول الامر مسألة الموضوع واللاموضوع .

الفن الشكلي هو فن موضوعي . . هو موضوع بالذات ، وقد يكون موضوعا لا على التعيين . فهذا شخص (ما) بلامحه نفسها اراه امامي في اللوحة . وذلك شخص آخر كاي شخص آخر . وفي كلتا الحالتين يدور التصور عند الناظر في فلك العلامات الموجبة . فثمة في جميع الاحوال اطار ما لرؤيته هو على الاغلب اطار الملامح . . قد تكون ملامح مقصودة ، وقد تكون غير مقصودة ولكنها ملامح على كل حال . فالاموضوع هو صفة الفن الشكلي وماهيته . في حين ان الا - موضوع هو ماهية الفن الا - شكلي . اذن ليس من ملامح فيه البتة .

اضف الى ذلك ان ما يشكله العمل الفني من اشكال يفنى في غايته النهائية . فللاموضوع هنا هو المدخل للعمل الفني (اللاموضوع الشكلي = الموضوع الاشكلي) .

ان موضوع الاشكال هو ابدا هذا الاشياء . هل من تصور موجب له عن الوجود ؟ والعالم الخارجي والانسان ؟ ومع ذلك فان تصوري الا - شكلي هو ان اوحى لذاتي وللآخرين - لا عن طريق الرمز الشكلي بل بواسطة الاداء نفسه - عن اي فراغ موحش يحيطني . . عن اي وجود سلبي وفناء . ولكنه مع ذلك فراغ تر ، وعدم حي . اجل ان موضوع الاشكال هو اللاموضوع بالذات . ومع ذلك فحينما ارسم لاشيئا معينا فسوف ارسم كل شيء : الناس والطبيعة والمنظر والشخص . . . ارسم المنفعة والباب معا ، ولكن دونما ملامح .

وهكذا ، فان معنى اللاموضوع يصبح في نهاية الامر موضوع الفناء نفسه او ملامح الكل معا والا - شيء . وتشرق شمس التفوق الفني بفتة على ليل العماء الفني ، ويقدح التصور الاشكلي في النفس شرارة جديدة هي شرارة المعرفة الشاملة ، وتتور زوايا المعبد الاشكلي بالانوار الساطعة .

ولكن سقوط الحاجة الى مستوى الموضوعية في فن الاشكال يؤدي بنا في آخر الامر الى مسألة ما اذا كان الفن هو فن عدم تجسيد الذات او على العكس ، ما اذا كان هو فن تجسيد الذات . اهو فن انكاري حقا ام انه ذاتي الى الحد الذي لا يتشارك فيه الآخرون ؟؟ الفن الشكلي هو فن تأكيد الذات . هذا ما لا ريب فيه ومن خلاله لا يسع الناظر

« هذه هي اللوحة . انها عالم اراه ولا اراه في نفس الوقت فليس من ملامح عيانية اول الامر ، وليس حتى اي نظام منظور يجمع ما بين الاشياء . واذا كان لا بد من التمييز بين بعيد او قريب فالعالم الفني باجمعه بعيد وقريب . واي من اجزائه له بعده الخاص في المنظومة باجمعه . ونظامه مع ذلك ليس بالنظام المنظوري : نظام الكينونية و (التفرقة) ، ولكنه نظام الوجود و (الفناء) (٢) . انه نظام يظهر فيه العالم باجمعه ، كما سبق وقلنا - قريبا وبعيدا في آن واحد .

ان الاساس العقلائي فيما عدا اللون يرتبط بالعقلية الشاملة التي تعتمد على المقارنة والاستنتاج ، العقلية الروحية وليس المادية وهو ما يتطلب اي فن لاشكلي (٣) . وبدل ان يصبح هذا الفن فنا تعبيريا يعني بمسألة الحياة والشعور الانساني يضحي ولا هم له الا تبسيط التلوين وتقييمه (من الاهتمام بالقيم اللونية) . واللوحة الا - شكلية مهما رسمت ، واسطة اللون ، فليس اللعب التلويني هو الذي سيحياه المشاهد فيها بل اللعب (التقييمي) والا - منظور (كاتجاه ، وتعدد في الابعاد وليس كمنظور اعتيادي - المنظور الجوي) فما يعني به حقا هو الوجود والا - انسانية .

وهكذا فان قوانين التناقص الفني ، بالتالي ، ستتولى في كلا الفنين الشكلي والاشكلي دورها كل من زاويتها الخاصة . ولكن التعبير الفني سيتراوح ما بين كونه تعبيرا في وضع موجب وتعبيرا في وضع سالب . او حسي ولاحسي ، ذاتي ولاذاتي . وهو من خلال ذلك سيتناول مشكلة واحدة ومن وجهيها المتقابلين وسيقتضي ، ويستتضي غمزا من اجل استشفاف حقيقتها : ان يكون فنا متناقضا . اما اذا استقصى عليه كابداع ان يكون كذلك فليس له الا ان ينشد في منهجه اي (تكافؤ متناقض) وهو ما بسبيله اي (مبدا كشمي) .

(٢) يقصد (بالفناء) هنا : الفناء عن التشكل . وجميع المواقف الانسانية المتعلقة به : الرؤية التشكيلية والتكوين الشكلي ، وليس المراد به ايضا العدم . كما لم يكن المراد (بالتفرقة) الوجود الذاتي الغائب عن الوجود الشامل . ذلك ان البناء الفني في الفن الشكلي (حيث يصبح لكل الفن هدفا) يؤلف حجابا يفرق ما بين المشاهد وادراكه للمعنى الفني . الجامع له ، معنى انه عالم . يأمل الفنان بواسطته ما سبق وتم تكوينه . كما انه ، اي البناء الفني نفسه ، لا يؤلف قسما للفن الاشكلي (اي الذي لا يستهدف الشكل الفني لذاته) حجابا بل هو على الضد سيكشف عن هذا الحجاب ، سيفنيه . وسيفني معه ظهور المشاهد - وهو الانسحاب المتأمل بذاته وبذات الفنان - خلال ما يراه من مفردات (باقية - شاهدة) على مدى تعمق الانسان في مشاهدته فعلية وموجبة : اي انها تتيح المجال للمتفرج في ان يكون حرا وفعالا عبر تأملاته لاكتشاف مجال العمل الفني وروحه ، وان هو الا قبس من كمال الله تعالى .

(٣) الواقع ان الجذر العقلائي في الفن الاشكلي هو ، فحسب ، المدخل الحقيقي له كفن روحي . ذلك ان المشاهدة الاشكيلية ليسبت منطقية في جميع الحالات بل هي على الضد من ذلك ، اشراق لامنتظي ، حينما سيمتح ، سواء المناظر ام الفنان ، الابعاد الفنية على شكل تجربة وجودية .

الا ان يعدد مكاسبه : - الشبه بواسطة الملامح . . ، ملامح العالم الخارجي الموحية بالطمأنينة ، والثقة ، مجرد الشيء المرسوم حتى لو كان خياليا ، او سوررياليا او تعبيريا (مبالغ فيه) وكل ذلك يمكن تفسيره ، او تبريره بواسطة العالم الخارجي . اما ما لا يمكن تبريره البتة فهو فن (لا تأكيد الذات) او فن (عدم تجسيد الذات) فهو لا يهب الناظر شيئا بل يسلبه : يسلبه اول الامر ثقته بنفسه . (انا لا ابصر شيئا فهل انا موجود ؟) وتنداعى بعد ذلك كل الابعاد ، وتنهال . يفنى كل شيء . افنى بدوري انا . وهذا هو منطق الناظر المفاجيء بزوال الشكل اولا . فالموضوع فالذات اخيرا . (انا لا اجد ذاتي فليس هناك اي شيء) ثم انه يسلبه ايضا ، ويشكله في حواسه ، دونما مبرر . يشككه في بعده ، فيتلاشى العالم بعلامه عنه سواء الشخصية منها او العامة : - (ان هذا الشخص غير موجود . . .) ولا هؤلاء الناس . ايتسنى لي ان اكون في عالم دونما اخرين ؟ . ولكن العالم بدوره لا شيء . ويثور الانسان في كل مرة من جديد : (لماذا لا اجد نفسي في العمل الفني ؟ وهل انا حقا هذه الكتلة من المادة . . . من الاصباغ ؟) وهكذا ، لا تتجسد ذاتي بل لا يمكن ان تتجسد في مجموعة من الالوان الموضوعية دونما قصد او غاية . فالامر سيان .

وبغية انظر الى اعلى فكل شيء قد اكتسب معناه الان . جميع هذه الفروق ما بين الشكل والاشكل يمكن ان تتجسد في الوجود الفني كالم ذي ابعاد خاصة ، وهي انما تتعارض في تجسدها . هناك اول الامر المنظور الجوي . وفيه يستعاض عن الرؤية العقلية بالرؤية التصويرية . وسواء بالنسبة للفن الشكلي او الاشكلي فمسألة الرؤية هذه من صميم التجربة التعبيرية . وهذا الطريق الذي ينزع نحو الابتعاد ، او الافتراق نجده يتلاشى فجأة ولكن بعد ان تتلاشى معه معالم عالمه الفني باجمعه . فقضية المنظور الجوي الاساسية في الفن الشكلي تمسخ بقضية المسقط الهندسي في رسم الخرائط . ومعنى ذلك ان نقطة الارتكاز الاساسية فيه ، ومركز نعلها سوف تنتقل من (الحس والاحساس) الى (العقل والتخيل) ، ومن (الرؤية الارضية) الى (الرؤيا الفضائية) . ان دعوى التجسيد في العمل الفني تعتمد على التعبير عن الابعاد الثلاثة . وهذا من شأنه ان يكرر العالم العياني في العالم الفني . وخداع العين يأخذ مسراه في الفن الشكلي بالقضاء على التناقض الاساسي ما بين الفن التشكيلي ، ونقل الواقع حينما ينظر الى العالم نظرة موازية لمسطح الارض . . . نظرة هني ، بصورة ضمنية ، - وبقرينة الغلاف الجوي - ارضية بحتة . اما فسي الفن الاشكلي (فالمسقط) وليس (المنظور) هو خط النظر الاساسي (وهو الخط المتعامد وسطح ما هو على الاغلب سطح الارض) . ونظرة من ثم نظرة فضائية .

وكما ان خداع العين كان يتحقق في تجاهل لاشعوري مكن للمنطق العقلي . وذلك في الرفض المتواصل للتعهد فان خداع العقل يتحقق الان في تجاهل منطقي للحس ، وتناقضه فسي الرفض الحاسم للشمول . وباختصار سيكون للعالم الاشكلي ابعاد اي عالم فضائي ، في حين كان للعالم الشكلي ابعاد اي عالم ارضي .

هذا من جهة ، ومن الجهة الاخرى فان انعكاس نفس البدا في التناقض يدرك بوضوح من خلال مزايا اي من الفنين التشكيلية (عكس الموضوعية) ، ولما كان تناقض الابعاد - وضمنيا نعامها (كتعامل الخط مع النقطة = تعامل الحركة مع السكون . وهو من نفس تعامل الخط العمودي ، اي الاتجاه الراسي مع الخط الافقي ، اي الاتجاه الافقي . ومن تعامل الخط المحوري مع السطح القاعدي) - هو دعوى الفن الا - شكلي فالمسألة المراهنة فيه هي مسألة (الشكل والتظليل وليس اللون) . فاللون هو ركيزة الفن الشكلي (شكلي بمعنى حسي ، وليس تشكيلي اي عياني متكون) لانه ليس الوسيلة المبدئية للاحساس البصري - وبالتالي الاحساس البصري في العالي المنظوري في حين ان قضية التصور الا - شكلي هي قضية منطقية ، وعقلانية في صلبها :

زوروا مكتبة السلام

السودان - حلفا الجديدة ص ٠ ب ٢٣

جميع الكتب وادوات المدارس ومطبوعات دار الآداب

(٢). التجلي الثاني او مبدأ الكشف

في طواحين الحلاج :

« .. بقية القصة مع القضاة ، والمعرفة مع
الخواص ، والكلفة مع الأشخاص ، والنطق مع
اهل الويسواس ، والفكرة مع اهل الايقاس ،
والفغلة مع اهل الاستيحاش »

والفن الشكلي ، دونما ادنى شك ، هو فن يقم نفسه على العالم:
فيما شعورنا في الوقت الذي يغلب فيه . ويبحث وجودنا في الوقت
الذي يقذف به نحونا . في حين ينبع الفن الاشكلي من شعورنا نفسه
وهو ههنا كالفن التعبيري) ويمتد بوجوده عينه . فهو ينير على حين
غرة الزوايا العتمة في نفوسنا ، ويسلسل ما بين حلقات الزمان المتباعدة
(كما يصح مستقبلا) من خلال امتدادات المكان المتفرقة (كمركز
يصبح اطرافا) . وهذا في الواقع هو الفارق الاساسي ما بين الشكل
والاشكل (٤) . فازاء الفن الشكلي الذي يمثل الوجود (كظهور)
ومنهجه (الاتجاه من الخارج الى الداخل) يمثل الفن الا - شكلي
نفس الوجود (كخفاء) (اي الاتجاه من الداخل الى الخارج) . انهما

(٤) ان صميم البحث الا - شكلي (وهو كما سبق ان قلنا - لا
يستهدف الشكل الفني لذاته -) يتضح في مدى غمزه لمشكلة الزمان
والامتداد من زاوية نظر لا - انسانية ، تأملية ، فهو من جهة يحاول ان
يعبر عن حضوره في الزمان (كشهادة هي فترة لثب زمنية ما بين
لحظة تصميم ماضية السحنة : فمكس قضايا وجود حر مدان ، وما بين
دهر مصيري ينشأ قناعة كون لا ملامح له) او انه بمثابة (الاقضاء
بقول تشكيلي سيظل وثيقته حاضرا في اذن الزمان) فهو يمثل وحدة
التصميم بالتصوير من خلال الموقف - (من محاضرة القيت في قاعة
سيرة الفرواسات المصرية - جامعة بغداد بتاريخ ٢٠ - ٤ - ١٩٦٦)
انه سيحاول ان يعبر عن اللحظات الزمنية الماضية والحاضرة والمستقبلية
معا .. ومن خلال (نقطة تحول) هي ما بين عالم فني واقعي منظوري
وعالم الا - واقع الحقيقي .. انه ان يصير عن (الان الزماني المحتضر)
والذي يسبق لحظة لقاء لا لحظة عدم . الا ان هذا البحث من جهة
اخرى هو تصور لشعور تام بالامتداد .. كوجود انساني حسي لا يقتضي
توسم الابعاد بل يتقلد الى تصورها تنورا شاملا . انه سيحاول ان
يعبر عن وجود العالم الخارجي لا في مظهره التطوري الثلاثي الامداد بل
بوجود الا - منظوري الثلاثي الابعاد (بل متعددها) ويعني اخر انه
لا يعكس مشكلة التعبير عن شكل فني أي مساحة (طول x عرض)
بل سيعبر عن الا - شكل ..

تماما كمنزلة الظلام من النور والنور من الظلام . الا ان جميع المعطيات
المنهجية في كليهما تنشأ الوصول أي استشفاف الحقيقة الفنية في
ملتقى المنهجين . واذن فالمشكلة الاساسية ليست بالسير في المنهج
نفسه بتطبيقه وانما بتجلي الحقيقة من خلاله . وهذا هو معنى تكافؤ
كلا المنهجين .. كلا الفنين .

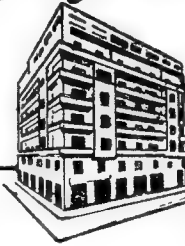
فالفن الشكلي هو فن لاشكلي حينما يصل بمشكلته الى الحد
الذي يكشف به الحقيقة الفنية . ومنهجه (المتفعل) هو نفس المنهج
الا - شكلي (التروي) ، وذلك حينما يؤول بهما الامر الى استهلاك
(الواقعة الفنية) من غير ما بحث او استقصاء او بسببهما على حد
سواء . هذا من جهة ومن جهة اخرى فما يحاول ان يثبت الاول ينفيه
الثاني ، وما يركن الى تجنبه الاول يستهدفه الثاني . ومع ذلك فكلاهما
يفتقر الى صاحبه ويسعى الى ملازمته . ومن هنا معنى (تكافؤهما) .
وذلك لان أي فن شكلي هو فن لاشكلي بصورة فتمنية ، والعكس بالعكس .
ان مبدأ التجسيد واللاتجسيد فيهما متلازمان كتلازم الوجود النسبي
(وجود في الحاضر) واللاوجود النسبي (وجود مطلق أي وجود في
الزمان) فهما طرفان . الوجود النسبي مثلا هو حضور آني (للوجود
المطلق) ، كعدم ، أي فن لاشكلي لا يمكن استيعابه دونما تصور
شكلي مستمر (والتصور هنا بمعنى السير بمنطق التشكيل الى النهاية)
وككتلة . فاللا - شكل يرفض الظهور كمشكلة في وجوده ، والسطح
التصويري يرفض الظهور ، لان ظهوره ظهور ذو بعدين فحسب . ولكن
الشكل يقبل السطح التصويري ولا يتم الا بواسطته . الا يجدر
بالا - شكل اذن ان يقبل هذا السطح ؟ فاذا ما قبله فانه سيتشكل
بواسطته ايضا . أي انه سيصبح شكلا . وهكذا فان ايجابية الاشكل
في التعبير الفني هي ضرورة فنية ، وظاهرة طبيعية مهما بدت من
الناحية المنطقية مستحيلة . فاي تناقض متكافئ ، اذن ، يمكن في
ضرورة تشكل الاشكالي (٥) وهناك ثانيا وجود العمل الفني نفسه .
فوجوده بطبيعة الحال مرتبط بالمشاهد . أي ان اللوحة كعالم خارجي
توجد حينما ينظر اليها المشاهد . وفيما عدا ذلك فهي غائبة كل الغياب .
وهناك ثانيا وجود العمل الفني نفسه . فوجوده بطبيعة الحال
مرتبط بالمشاهد . أي ان اللوحة كعالم خارجي توجد حينما ينظر اليها
المشاهد . وفيما عدا ذلك فهي غائبة كل الغياب . ولما كان وجود الناظر
بهذه الصورة هو وجود ذاتي ، أي يبدأ من ذات الانسان ، وهذا الوجود
الذاتي هو الذي سيكتشف بدوره العالم الفني - أي العالم الخارجي ،
فالعمل الفني اذن موجود كعالم ذاتي .

ومن الناحية البديلة لا يمكن القول عن عالم الا - شكل الا بانه
عالم ذاتي . وليس هذا بالشكل ، ولكن المشكلة هي ، كيف يتسنى لعالم
الفناء .. عالم الا - شكل واللا منظور ، والا - انسان ان يوجد ؟؟
يبدا اتنا سترى ان وجود العمل الفني الحقيقي ليس الا فيأبه .

(٥) ان دعوى التشكيل كامتداد تقتضي التعبير عن السطح كمصير
نهائي فالفن الطبيعي (الفن الكلاسيكي فالرومانتيكي فالواقعي
فالانطباعي) كان محاولة للتعبير عن عالم ثلاثي الابعاد بدلالة المنظور
الجوي ، وعلى سطح ذي بعدين هما الطول والعرض في حين اصبح الفن
الوحداني (جوكان - جماعة ماقيس) - في سياق الفن الاسلامي -
الفارسي - محاولة للتعبير عن عالم ثنائي الابعاد على سطح ثنائي الابعاد
ايضا . وكان في هذا التطور ، أي استبدال التعبير الثنائي بالثلاثي ،
غاية التعبير عن الامتداد في العالم الفني بصورة حقة . اما بالنسبة
للفن المجرد فالفن الا - شكلي فالمحاولة - كنتيجة منطقية للتطور -
صائرة الى ان تكون تعبيراً عن البعد الواحد ، أي الخط ، او عن
الابعاد أي النقطة . وهذا في الواقع لا يتم الا بدلالة الا - منظور
الجوي . وهكذا فان التناقض كائن في كيفية التعبير عن اقل من
بعدين ... اقل من الشكل وعلى سطح شكلي !! ان عالم الخط هو
ليس السطح (السطح = المساحة = الشكل الفني) . على كل حال
كيف يتسنى اذن للتعبير عنه ؟؟

فندق نيوبالاس إدارة: فتيحة نوفل

جناح خاص
للعائلات
أسعار معتدلة
مصعدان حديثان



وسط راقية
خدمة ممتازة
مياه ساخنة
تليفونات بالغرف

ت : ٤٥٩٣٦
س : ٧٩٧٩١

١٧ شارع سليمان الحلبي
دوبرير سابقا القاهرة
فندق نيوبالاس بمصر الدرين

New Palace Hotel 17 Sh. Soliman el Halaby
Telephone 45936 Cairo

ووضوح البديهة ، وحيث التوصل . . توصل الصنعة لا كمفارة مقصودة فحسب بل كهارة (متادة) وهو (كالاشراق) باستشفاف المعنى الفني في رفيف جناحي فراشة او هندسة خلية نحل . ومن ثم فان اي غياب للشكل الفني سيتعمق اي غياب اخر للقيمة :
فغياب الخط بواسطة الخط سيتم في حضور دقة الانجاز فحسب وغياب اللون بواسطة اللون سيتم في حضور تكامل مجموعة الالوان فحسب ، وغياب الدرجة (التون) بواسطة الدرجة سيتم في حضور الازدواج ، وغياب المنظور بواسطة المنظور سيتم في حضور كوسط فني فحسب ، وغياب الشكل بواسطة الشكل سيتم في حضور المساحة المرسومة فحسب (٨) ، بل ان غياب العمل الفني نفسه بواسطة نفسه سيتم في حضور الفن الكتابي (الخط في الكتابة هو ازل فن الرسم) (٩) اما غياب التشخيص بواسطة التشخيص سيتم في حضور اللا - تشخيص .

- البقية في العدد القادم -

شاكِر حَسَن آل سَعِيد

بغداد

(٨) يقصد بحضور المساحة المرسومة (غياب) استهداف صياغة الشكل الفني نفسه كفاية كما هو حال الفن التشكيلي حتى لو كان فنيا مجردا (اي التجريد في مرحلته التلصقية) ويمنى آخر ان الشكل المساحة سيكون وسيلة للتعبير التقييمي كجبال للكشف عن حضور الخط والنقطة .
(٩) من المعروف ان الخط هو فن البعد الواحد على الرغم من استحقاقه تشكلا بواسطة فقط . في حين ان الرسم هو فن البعدين لانه يعتمد على صانع الشكل (اي الطول X العرض) . ومن هنا معنى غياب العمل الفني نفسه وذلك في تشييده للفن الكتابي . لان فن البعد الواحد هو ازل فن البعدين . فبظهور الاول يختفي الثاني .

ان ما يعبره الفنان غير ما يعبره الناظر ، واللوحة الواحدة هي عدة حالات متعاقبة . فهل يصبح وجود اللوحة ، فنسجة ظاهرة للعيان، سوى رؤية اللوحة الاخيرة التي يراها الناظر في وجوده ؟ في حين ان ما لا يستطيع رؤيته سيؤلف ، دونما ريب ، حقيقة الوجود : سيساهم في تأليفه . . . وفن اللا - شكل بهذا المعنى لا يشجع على وجود الناظر المشاهد بذاته ، ولكنه يحدثنا بلقته . . بمفاداته عن اي (وجود) غائب . . عن اي وجود مطلق نستطيع اكتشافه . فهو يوجد العدم فيما يعدم من وجود . . . وجودنا نحن كمشاهدين حتى ولو كنا نبدا من ذاتنا في استيعاب العالم ، ذلك ان غيابنا بواسطة اللوحة الفنية (كلا - شكل) هو المعنى الحقيقي الذي علينا ان نعيشه (٦) . ومع ذلك فان التناقض المكين الذي سيكون ما بين كل من الشكل والاشكال هنا هو ان مثل هذا الغياب لا يمكن ان يتحقق دونما حضور عياني وحياتي (٧) بل وجودي وذاتي مما . (فالرؤيا) الفنية لا تتحقق بتاتا ، حقا ، اذا هي لم تكن بشكل وجود وذات .

ان مبدء الكشف في فن اللا - شكل يتجلى من خلال الاشراق النفسي ، او انبثاق المعنى الفني في الاشكال حيثما غموض القيمة ،

(٦) معنى كامل دونما حدود سوى طبيعة وجوده المسادي ، او الفضائي او الحركي او اليدي الخ . . بل ان مجرد وصفنا اياه بوصف ما هو تحدي له . فهو غياب الملامح ولكنه حضور النوع ، وهو غياب الاتجاه ولكنه حضور الاستقرار . وهو غياب الجسد ولكنه حضور الحجيرة الحية . . . غياب مادي وحضور تصوري (اي انه يمثل احواله ظاهريه وشكلية الى وضع باطني ولاشكلي) . وهكذا فما بين ان (لا يوجد) الانسان وبالتالي العالم وبين ان (يوجد) يتسنى للعمل الفني ان يهبط نفسه ، وهو في ذلك لا يتجنب (التناقض) .
(٧) راجع مجلة « الاداب » : الرسم مادة الحياة ، شاكِر حَسَن آل سَعِيد .

روايات تاريخ العرب والاسلام

يسر دار بيروت للطباعة والنشر ان تضع بين يدي القارئ العربي « الطبعة الممتازة » لتلك السلسلة . وقد جهدت هذه الدار ان يعاد طبع تلك الروايات التاريخية بعد مضي اكثر من نصف قرن عليها ، في شكل انيق ، ودقة في التصحيح والتحقيق .
ونحن على ثقة تامة اننا نسدي بهذه الطبعة الممتازة ، خدمة للثقافة التاريخية في ديار العرب والاسلام ، وان اساتذة المدارس والطلبة سيجدون فيها ما يدعوهم الى الارتياح ، والاقبال على اقتنائها .
صدر منها :

الثلث	٧٠٠ ق. ل	فتاة غسان
»	٤٠٠ ق. ل	ارمانوسة المصرية
»	٤٠٠ ق. ل	عذراء قریش
»	٤٠٠ ق. ل	١٧ رمضان
»	٤٠٠ ق. ل	غادة كربلاء

تطلب من دار بيروت في بيروت ومن عموم المكتبات في العالم العربي

من الرمز الى الهذر

— تنمة المنشور على الصفحة ٢١ —

اللغوي الى درجة لا يحتملها القارئ الحديث ، حتى قارئ هذه المجلة الادبية المتخصصة كما قال بعضهم . لكن عنايتي المفصلة بالتفسير اللغوي كانت تربط اللغة اولا بمدلولات بيئتها وعصرها المادية والثقافية ، قبل ان تستطيع تقديرها بتدبرا فنيا . بل ان كانت دراساتي المشار اليها تدل على شيء فهو ان التدبير الفني مستحيل استحالة نامسة الا اذا ربطنا بين اللغة وبين مدلولاتها الحسية في طبيعة البيئة ومدلولاتها الوجدانية في داخل الشاعر . اما ان نزل هذا العزل اندي يريده الدكتور ناصف بين اللغة الشعرية وبين تفسيرها عن وجدان داخلي من ناحية واشارتها الى شيء خارجي من ناحية اخرى ثم نلن بعد هذا العزل انه يتبقى في اللغة شيء يستحق ان ينظر فيه او يتبقى فسي نشاطها اللغوي بعد هذا الافراغ جمال يسحق ان يقدر لذاته فهذا هو نهاية الهذر الجمالي . ما الذي يفرق آذن بين كلام الشعراء وكلام المجانين ؟ وهناك انواع من الجنون وضع لها العلماء اسماء معينة تتميز بالنشاط اللغوي الزائد الذي لا يقاربه العقلاء في محظ نشاطه ، ولهذا النشاط اللغوي عند هؤلاء المجانين « منطق الداخلي » الخاص الذي حققه العلماء النفسيون والاطباء ، لكنه منفصل تماما عن العالم الخارجي ، وهذه صفة الجنون الكبرى : الانفصال عن حقائق العالم المسمى الخارجي ومنطقه ، وعلى قدر هذا الانفصال تمتاز الادواء النفسية والمقلية من اختلالات بسيطة الى عصابات بليغة الى نوع من انواع الجنون المطبق . ثم يقول المؤلف « عولمت اللغة آذن معاملة الاداة ، وبعبارة ادق شغلنا عنها بنفس الشاعر حيناً وحقائق الحياة المحيطة به في المجتمع حيناً آخر » (ص ١٩١) . قوله « شغلنا عنها » هو حكم غير عادل . فنحن في دراسنا الادبية اتحفه انما نستخرج هذه النفس وهذه الحقائق من دراسنا الدقيقة للغة الشاعر ، فاذا كنا نضيف اليها دراسات تكملية نستمد منها من احوال بيئتها وعصره واخبار سيره فاننا في النقد الادبي الصحيح انما نستعمل هذه الوسائل مساعدة ولا ننسى ان همنا الاكبر والاخير هو دراسة لغة الشاعر نفسها ، لاننا لا ننسى اننا لسنا علماء بيولوجيين او اجتماعيين او نفسانيين متخصصين . لكننا حين ندرس لغة الشاعر لا ندرسها في فراغ مطلق وانما ندرسها حقا كاداة اتخذها الشاعر ليطلعنا على مكنون نفسه وصاقد انفعالاته وخواطره وموقفه الوجداني من العالم المحيط به والاشياء والاشخاص التي يراها ويخبرها والمشكلات والصراعات التي يواجهها . ولماذا ينكر علينا المؤلف ان نعامل اللغة معاملة الاداة ، وما اللغة ان لم تكن اداة ، اداة للتعبير عن ادراكنا للعالم الخارجي ووقعه علينا وموقفنا منه ، وللتعبير عن عالم وجداننا الداخلي ؟ وهل يعيها ويحط من شأنها انها اداة ؟ بل هي اداتنا العظمى الى انسانييتنا ، فبالكلمة نبلغ وعينا الكامل بما حولنا واحساسنا الاعمق بما في داخل نفوسنا ، او قل بعبارة اخرى اننا بها نحقق انسانييتنا الكاملة التي نلوا بها على درك الحيوان الاعجم ، وعلى قدر امتلاكنا لهذه الاداة واجادتنا لاستعمالها في شئون الفكر والعاطفة تتفاوت مراتبنا نحن الافراد البشريين من الانسانية الكاملة ، وهذا بالضبط هو السبب الذي نحل له اشعراء ذلك المحل الرفيع الذي نحفظ به لهم في انسانييتنا ، لانهم اكملنا جميعا استعمالا لهذه الاداة ، فهم اقوانا قدرة على تصوير موقفنا الوجداني من العالم المحيط بنا وعلى تصوير الانفعالات الدقيقة التي تتموج في سلوكنا ونجيش في اعماق اعماقتنا . ليست اللغة الشعرية الا اكمل تعبیر وفق اليه الانسان وارهفه وافواه عن هذا الموقف وهذه الاعماق . فاذا اخينا اللغة الشعرية من هذه الوظائف فاي قيمة تبقى لها ، واي حاجة ملحة تعود بنا اليها ، وفيهم يزيد نشاطها اللغوي على الاعيب البهلوانيات ؟

ما الذي يراه المؤلف في النشاط اللغوي اذا كان يفرغه من كل هذه الوظائف الحيوية ؟ هو لا يرى فيه الا شيئا واحدا ، هو عقيدته الطاغية في الرمز . فاللغة التي يستعملها الشعراء لا يستعملونها ابدا للتعبير عن اشياء حقيقية او تجارب صادقة او مشاعر شخصية خاصة مهما يخليل الينا ذلك ، كلا وحاشا ، هم يستعملونها دائما للرمز . وكيف يفهم المؤلف الرمز ؟ هو يفهمه فهما معزولا عن كل حقيقة مادية او

العواطف التي ألفها وجربها . ما اكثر ما ينقل المؤلف من آراء اليوت القديمة التي توافقه دون ان يعنى بتمحيصها ودون ان يعنى بما قاله الآخرون بمحيصا لها وما قاله اليوت نفسه حين عاد الى بعضها فصححه وسخر من نفسه اذ جمع اليه في شبابه . وما اكثر ما يهمل المؤلف من آراء اليوت الصائبة النافذة التي بعيد القارئ العربي لو قدمت اليه ونعيد ادبنا العربي لو احصيناه بها (انظر في هذا الموضوع مدخل كتابي « قضية الشعر الجديد ») . اما الرد على قول اليوت فهو انه حتى اذا كان هذا صحيحا بان الشاعر لا يستطيع ان يفهم العواطف التي لم يمارسها الا اذا فاسها بالعواطف التي ألفها وجربها ، لان هذه هي الطريقة الوحيدة المتاحة لنا نحن البشر لفهم العواطف والتجارب والاشياء . والا فهل يعتقد المؤلف الذي يمل قول اليوت موافقا عليه انه لو وجد رجل لم يجرب في حياته عاطفه واحده من اي نوع ، هل كان يستطيع ان يفهم عاطفه كانه ما كانت دعه من ان يكون شاعرا ؟ وسؤالنا هذا ليس مجرد فرض نظري حتى يحصل المؤلف من الاجابة عليه ، بل هو حقيقة ما يحدث لبعض الافراد السيئي الخبط اذ يولدون بنقص معين في جهازهم العصبي او يصابون بعد نموهم باصابة في موضع معين من المخ فتعطل قدرتهم على الشعور بالعواطف او تضعف ، حتى يتم علاج العطل الذي اصابهم بعملية جراحية . (هذا الموضع المعين هو التخاع المستطيل . وقد شرحنا هذه الظاهرة في كتاب « ثقافة النافذ الادبي » ص ٨٦ ، فليرجع اليه المؤلف ان شاء) .

اذا كان الدكتور ناصف يريد ان يعزل الدراسة الادبية عن الدراسة المادية للبيئة ، والدراسة الاجتماعية للعصر ، والدراسة الشخصية لسيرة الاديب ، والدراسة النفسية لكونيته النفسي الفردي ، فماذا يريدنا ان نكون ؟ لان نصل الى مربي الفرس كما كانوا يقولون فلنقطه بالفاظ المؤلف نفسه اذ يقول (ص ١٩٠) « واذا لم تكن القصيدة تعبيراً فماذا تكون ؟ القصيدة بنية لغوية ، وهنا قد يسأل القارئ منمجا وما اللغة . ليست تعبيراً عن وجدان داخلي او اشارة الى شيء خارجي » جميل جدا من الدكتور ناصف ان يتوقع من قارئه هذا السؤال ، فلننظر كيف يجب عليه ، فاذا به يجب عليه بالفاظ كاتب غربي اسمه كاسيرر ، فيقول « وهنا يكفل لنا كاسيرر خير اجابة عن هذا السؤال ، فاللغة رمز لا تعبير ! » لم يعن الدكتور ناصف بان يناقش رأي كاسيرر هذا ليرده الى سواء السبيل . وينبئه الى ان اللغة رمز وتعبير معا ، بل هي تعبير قبل ان تكون رمزا (بالمعنى الفني للرمز ، لا بالمعنى العلمي له ، وعلى المعنى العلمي تكون حروف الكاف واللام والباء « رمزا » الى ذلك الحيوان الذي ينبج ويحرس البيوت ، كما ان علامة « (رمز) » الى التساوي ، ولكن هذا ليس المعنى الفني للرمز ، ام ترى الامر اختلط على المؤلف او على كاسيرر او على كليهما ؟) ولا سبيل لنا الى فهم مدلولها الرمزي الا اذا فهمنا اولاً مدلولها التعبيري . لكنه يستمر في تقرير رايه ان الدراسة الادبية هي مجرد اهتمام بالنشاط اللغوي في القصيدة مستقلا عن كل شيء اخر ، وهذا « النشاط اللغوي » تعبير يكرره المؤلف كثيرا دون ان يعنى مرة واحدة بتحديدده وتبيين عناصره الخاصة به .

قبل ان امضي في مناقشة هذا الرأي للمؤلف ، لا اظن ان احدا من قارئ كتاباتي النقدية يستطيع ان يتهمني بانني أهمل الجانب اللغوي من القصيدة ، وفراء مقالاني في دراسة الشعر الجاهلي بنوع خاص . وهو الشعر الذي يستمد منه المؤلف امثلته القادمة — سيتذكرون كيف كنت انفق سطورا كثيرة في تحقيق اللفظ الواحد ، والتركيب اللغوي الواحد ، بل قد راي بعضهم انني اسرفت في الاهتمام بالجانب

اجتماعية او شخصية ، حقا انه يقول « أن فكرة النشاط اللغوي الرمزي اذن لا تستبعد شيئا ، ولا نحاذر الى انجاه ، ولا ننكر ان المعنى يتفق من مصادر كثيرة » (ص ١٩٢) . لكنه استدراك عارض يقوله ولا ينقح شيئا في تصحيح ادعاءه السابق واندفاعه اللاحق ، فهو يصر في كل ما مر وما سيأتي على ان يفرغ الرمز من كل علاقته الحقيقية (١) ، مادية او اجتماعية او فردية ، ولا يربطه الا بمصدر واحد هو عالم قواه القلبية السحرية الميتولوجية ، ويدعون دعوه مكررة الى ان نغزله عن حياه صاحبه ونفسه ووجدانه ومستقلاته وامانيه الخاصة به كعقد بشري . بل يقرر اننا ان نفهمه فهما صحيحا الا اذا عزلناه هذا العزل .

فحين نصل الان الى قوله « ان مفهوم الحقيقة او الدلالة الحرفية ما يزال ارب الى حيوان يفرس الشعر ولا يبقى منه على غير عظام » (ص ١٩٨) ، فلنا له ان هذا الكلام ربما ثقله من ناعد غربي يدرس مدارس عربية معينة حاولت محاوله عامدة ان يرفع الالفاظ من دلالاتها الحسية ، وحتى من هذا النافذ لا ثقله الا اذا كان يدرس المدارس المعينه التي اشرنا اليها ، لا غيرها من مدارس الشعر الغربي ، لكننا لا نقبله البته من نافذ يدرس شعرنا العربي الموروث (ولنذكر ان هذا الدأب لا يكتفي بان يكون - كما هو في حقيقه - مجرد تلخيص لطائفة من آراء النقاد والجماليين الغربيين ، بل يدعي ، كما يدل اسمه ، انه يوجه لنا الى الطريقه الصحيحة في « دراسة الادب العربي ») .

فالرمز الذي نجده في شعرنا العربي كله ، حين نجده ، هو رمز قوي العلاقة بمدلولاته الحسية الأولى ، ولا سبيل الى فهمه كرمز الا اذا بدأنا بفهم هذه المدلولات اوفى وادق فهم نستطيعه .

لكن الدكتور ناصف لا يريد ان يربط الرمز العربي بهذا العالم الحسي ، بل يفضل ان يربطه بعالم الغيب الاسطوري ، فانظر الان ماذا يقول في الاحتجاج لوقفه ، يقول « فقد نشأ الشعر العربي ، كغيره من الشعر ، في احضان الاساطير . والاساطير جزء هام من اجزاء النشاط الروحي . واذا لم يكن بد من ان يقرن الشعر العربي باشياء فليكن الاساطير وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، والنمل الاخلاقي » (ص ٢٠٧) . يعني ان قرنه بهذه الاشياء اولى من قرنه ببيئته المادية وظروفه الاجتماعية وطبيعة قومه العاطفية . ردنا على هذا ان نشأ الشعر العربي امر مجهول لا يمكن الحديث عنه الا بالظن ، والظن لا يكون علما يقينا . وقوله « فلنكن » دليل التمسك . وكل ما نستطيع الحكم عليه هو الشعر العربي الذي بلغنا ، اي شعر القرن الجاهلي الذي سبق مولد الرسول عليه السلام ، والامر الذي لا يشك فيه باحث درس هذا الشعر دراسة معتنية هو انه يكاد يكون خلوا من الاساطير واثريها، كما ان تأثير الاعتقادات الدينية عليه قليل جدا ، ونحن لا نعرف لاولئك الجاهليين فنا غير فن الشعر ، وتمثلهم الاخلاقي مثل رموزهم مصوغ في قوالب حسية مجسمة ، بدليل الابيات التي يروها المؤلف نفسه . وهذا الكلام الذي يقوله المؤلف عن نشأة الشعر العربي لم يستفه من دراسة لما بلغنا من هذا الشعر ، بل استقاه - كما يدل قوله « كغيره من الشعر » - من بعض النظريات الشائعة عن نشأة اشعار اخرى، وهذه النظريات ربما نصح على نشأة الشعر اليوناني ، او غيره من الاشعار التي لم تفقد اصولها العتيقة ، لكنها لا تصح على الشعر الجاهلي المعين الذي في ايدينا ، فهذا الشعر يثبت - مهما يكن الامر في نشأته - ان اصحابه كانوا قد صاروا الى طبيعة دنيوية حسية خالصة لا تعطسي الاساطير والاعتقادات الدينية وزنا كيبيرا . وطبيعة شعرهم الفئيسة الخاصة - وفي هذا تكمن روعته ونفاصه معا - هي انه شعر هذا العالم الحسي الدنيوي مجردا من العقائد القلبية كائنا ما كانت . فلما لم يؤمنوا بعالم اخر اقبلوا اقبالا عنيفا طاغيا على هذا العالم يستنزفون

(١) ويقول في كتاب اخر له « اننا نرى ان التنزيه او ربطه المورثات والمجسوسات بعضها ببعض فكرة جديرة بالرفض . المعنى نشاط انساني رمزي ، واللفظة ليست اشارات الى اشياء سبقت وجودها » . نظرية المعنى في النقد الادبي ، ص ١٤٢ .

لن عثرة من بخازنة الواقع المعاشة ويهزون اهتزازا حساسا عظيم السعد والارهاب بكل منعه الحسية والامه الحسية : لما لم يؤمن اجهاليون بغير هذا العالم الحسي نوعوا فيه ونفعلوا الى اعماق . بفعلهم وارهقوا النظر والسمع الى ادق جزئياته ونفاصيله . وهذه هي الميزة الكبرى لفهم الشعري .

الا ان الدكتور ناصف لا يريد ان يرى شيئا من هذا ، بل يرى في كل تعبير شعري يمن به ادراكا عيبيا اسطوريا ورمزيا الى وجود سحري اعجاري حارق . وايمان الدكتور ناصف بهذا الرمز يعدد يكون اسطوريا في ذاته . ومن الطريف ان هذه المجلة نشرت في عدد ابريل الماضي ندوة أدبية كان الدكتور ناصف احد المساهمين فيها . وفيها أعلن إيمانه هذا بما ادعاه . احد زملائه ، فحاول ان يراجعه في هذا الرأي وان يلفنه الى عدم تحفقه في الشعر اجهالي ، لكن الدكتور ناصف اصر على رأيه ، فلم يستطع زميله الا ان يتركه لرأيه العجيب .

لكن ما يفسر هذا الغرام الملح بالفني عن الرموز في كل تعبير شعري يمن به تفسيره في نظري ان المؤلف لما اصر في اتباعه للمذهب الجمالي المسرف على افراغ الشعر من كل محتوى عاطفي ووجداني ونفسي وعزله عن كل علاقته مادية واجتماعية وفردية ، نيين له هو مدى خوانه ، خاراد ان يملأ هذا الخواء بشيء ، كذهب الى الرمزيين يلتمس عندهم شيئا يملأ به ، فلم يجد الا الرمز القبي الاسطوري . لكن هل نجح حقا في ملأه ، ام رآه زاده خواء على خواء ؟ هذا سؤال لا نجيب عليه الا بعد ان ننظر في الاستدلالات التي يعطيها المؤلف من الشعر العربي القديم . ويطن انه بها يتب فضيحة . فلننظر نظرة هادئة فسي هذه الاستدلالات ولنبيين هل تثبت فضيحة او تزيدنا اقتناعا بان عزل الشعر عن مدلوله الحسي لا ينفع الشعر شيئا ولا يرجح الدلالة الرمزية التي يراها المؤلف .

انظر مثلا في ادعائه ان شعر امرئ القيس في الفرس يتسلسل في آخر ، فالفرس سورة للانسان المترد التائر (ص ٢٠٠) . كيف نستطيع ان نفهم بهذا الرمز اذا لم يبدأ المؤلف بدراسة دقيقة مفصلة لفرس امرئ القيس كما وصفه امرؤ القيس ؟ لكنه ينسى ان فرس امرئ القيس كانتا ما كان مدلوله الرمزي هو اولا فرس حقيقي حسي له اوصاف جسمية ونفسية دقيقة لا تنطبق على حيوان اخر ولا تنطبق بالطبع على انسان . فاذا تمسكنا بتعليقه على هذه الابيات في الفصل التالي (ص ٢٥٢ - ٢٥٨) وجدنا انه لا يعني بتحقيق الصور الحسية التي يرسمها الشاعر قبل ان يطير الى تخيل الرمز فيها ، فتستوفينا هذه الظاهرة الغريبة : ان المؤلف ، ورغم كثرة ما دعا الى العناية في النقد بالكلمات اللغوية ، ورغم مذهبه في ان النقد هو مجرد تعزف النشاط اللغوي ، ورغم اخذه على النقاد انهم لا يعنون العناية الكافية بدراسة لغة الشعر ، لا يعني هو في اي شعر رواه بتحقيق الكلمات اللغوية تحقيقا مفصلا دقيقا يفتش عن المعاني المتعددة المتداخلة المترابطة لكل منها ، فلا يعطي لتفسيرها قبل ان يطير الى رموزه الا شرحا مختزلا متمجلا سطحيًا يسطحها تسطيحا تاما ويفرغها من معانيها الحسية والانفعالية والوجدانية المتعددة . فهو يروي ابيات امرئ القيس الثمانية في الفرس ، ويختزل معانيها اللغوية جميعا في نحو صفحتين من صفحاته الصغيرة الحجم ، ولو اوفاما حقا من الشرح اللغوي والتحليل التصوري لاحتاج كل تعبير واحد من تعبيراتها المكثفة المحتشدة الى اكثر من صفحتين من صفحاته ، وهذه الابيات المشهورة من اكثر شعرا القديم شحنا وتكثيفا ودقة تصوير وازدخارا بالخواطر والانفعالات . لا غرو انه لهذا يقصر دائما في مدلولات اللفظ ، ويخطئ احيانا في مجرد الشرح . فهو يشرح قول امرئ القيس « يزل اللبد عن حال منته » بان لبد من شدة حركته يسقط عنه وينزلق ، لكن الشرح الصحيح هو ان لبد لا يسقط عن ظهره لشدة حركته ، بل من تمام ملاسة ظهره ، والدليل على هذا هو بقية البيت « كما زلت الصفواء بالمتنزل » اي كما ينحدر الطر او السيل من على الصخرة المساء ولا يبقى على ظهرها للاستها . وهذه الملاسة نفسها كناية عن اكتناز لحمه واشتداد جلده حتى صار

ناعما أمس لا غشون فيه ، وهذا الانكاز والاشتداد بدورها دليل على نهم بؤيه ودوه شبابه واستسقام صحته . انظر في هذه الطبقات الثلاث المراتب من أدلوات ، وهذا ينبغي ان نقف مليا امام كل تعبير سوي في الشعر الجاهلي .

ولو اتسع لنا المجال لأريناه مدى خطأ المعاني التي رآها في تعجله ومدى سطحيها وعدم استيعابها للصور المركبة والانفعالات الكثيفة التي يستحضرها امرؤ القيس في كل تعبير من تعبيراته . لكن نغطي مثلا آخر . حين يقول امرؤ القيس « تجلود صخر حطه السيل من عل » ، يسرع المؤلف لي أن يرى شي هدا رمز البطل « الذي يوشك ان يسقط سقطة مدمره من حذل سواه ومزايده المبرطة نفسها » . يقول هذا ساخرًا من حديث السراح اقدماء الذين تم يتجودوا الى الرمز في صور امرئ القيس وزعموا انها فرعية فصلولوا . واما اسلم بأن شروح الشراح اقدماء تيزه انقص والخطا ، لكن عيبها ليس في عدم استيعابها الى الرمز الذي يدعيه المؤلف ، بل في عدم استيعابها للصور الدقيقة والانفعالات الزاخرة التي يركزها الشاعر في لفته ، فهي تحتاج منا الى اكمال نستغل فيه مقدراتنا النقدية التي لم ننج نهم . وكان خيرا للمؤلف ولنا قبل ان يطير الى رمزه ويسخر من السراح اقدماء ان يأمل هو مليا ويساعدنا على الدامل في هذه الصورة الحسية المتحركة الشبيطة التي رسمها امرؤ القيس تجلود الصخر ، فيفكر طويلا فيما يحدث بالضبط لهذا التجلود حين يحطه السيل من اعلى الجبل ، وماذا يفصل به السيل ، وماذا يفصل به تدرجه على منحدرات الجبل واصطدامه المتكرر بتوؤانه ، واني أي حاله يصير حين يستقر في اسفل الجبل (وهو يستقر في غدير من الماء يخون من تجمع هذا السيل نفسه) . ولو فعل المؤلف هذا ، وقرن الى تصوير امرئ القيس تصوير غيره من الجاهليين لنفس الصورة والصور المقاربة لها ، لتجلى له أن صورة امرئ القيس مستحيل ان تعني الرمز اندي ارتاه للبطل المسكين الذي يوشك ان يسقط سقطة مدمرة . لأن سقطة التجلود لا تدمره ، بل على العكس تماما تزيد من قوته وصلابته ، إذ ان فعل السيل وفعل تدرجه السريع العنيف على نوءات الجبل وفعل الماء المتجمع الذي يستقر فيه ، تعاون كلها على بره وصلفه وإزالة الطبقة السطحية الهشة منه وحذف اجزائه الناعمة الضعيفة الصلة بمرکز ثقله وغسل ما علق به من رمل وتراب ، فلا يبقى منه الا اصلبه وتتم استدارته وصلفه فيلمع لهانا يخطف الابصار ، ويزيد الماء المحيط به من انعكاس الاشعة على صلبته . هذه هي الصورة الباهرة التي عنها الشعراء الجاهليون ، صورة تبل على تمام القوة والصلابة بعد تلك الحركة العنيفة ، ولهذا اختاروها تشبيها للفرس القوي المتين الكامل الخلق المكتنز العضلات المستدير الاجزاء المشدود الجلد المتكامل الصحة والحيوية والشباب والنشاط الذي يبرق جلده بريقا اخاذا . فاين من هذا كله حديث المؤلف عن رمز سقطة البطل المدمرة ؟

لكن المؤلف يحتقر التصوير الحسي ولا يعنى به ، ويعتقد أن القول باقتصار الشعر الجاهلي عليه يفرض من روعته ومن عمقه ، فيدلنا بهذا على انه هو لم يتبين مدى العمق والدقة والأهداف والتكثيف الذي يوفق اليه الجاهليون وهو سر روعتهم الفنية . الا ان المؤلف يفضل ان يحلق في سماء رموزه الفذة المعزولة ، غير دار بانه ان افرد الشعر الجاهلي من حسيته الدقيقة وانفعالاته الوجدانية الزاخرة فقد افى منه اكبر روعته ، وجعله خواء لا يكفي للاه تلك الرموز الباهتة الباردة التي يريد ان يراها فيه . ومن هنا لا يهيم بالفرس في ذاته كما اهم امر القيس ، لانه يعتقد ان « هذا الفرس هو ذاك الانسان الذي نحاول ان نستقصي بعض رموزه في الشعر الجاهلي » . وما دام الفرس هو ذاك الانسان فهو يجيز لنفسه ان يهمل الفرس في ذاته كفرس وان يهمل تصوير امرئ القيس له ذاك التصوير الدقيق البارع المشحون ، العميق الرائع العمق في استقصاء الصور الحسية والانفعالات الحية المطربة المقترنة بها . ليس هذا فحسب ، بل يستوي الفرس عنده وكل حيوان آخر ،

فليس يهيم أن الشعراء في مقطوعاتهم التي يزويها يصف بعضهم فرسا وبعضهم ناقة وبعضهم ثورا وحشيا وبعضهم حمارا وحشيا . وليس يهيم ان الشاعر الواحد في القصيدة الواحدة يصف اكثر من حيوان ، ولكل من هذه خصائصها المختلفة وعاداتها . الحيوة المختلفة وامزجتها النفسية المختلفة واحداث معيشتها المختلفة ، فكلاهما عنده سواء لانها جميعا مجرد رمز للانسان . وهو نفسه يعترف بهذا ويحتج له احتجاجا سنراه فيما بعد ، لكن نبقى مع تعليقه على فرس امرئ القيس لنراه هنا ايضا كأنه يشعر بانه اهمل تصويره الدقيق ، فيعتذر بعض اعتذار بان يقول « ولن يستطيع الرسام فيما حدثنا لسنج ان يعطي كل الحركة التي احتفل بها امرؤ القيس » . وقد كان اجدى عليه وعلينا بدلا من ان يقيم اسم ذلك الناقد الالامي الكبير الذي ذكره هذا الاقحام الذي لا داعي له (فما قاله لسنج هو على اي حال حقيقة معروفة من حقائق الفن ، ان الشاعر قد يستطيع بالفاظه اللقوية أن يصور الحركة تصويرا يفوق تصويرها في فن الرسم) - نقول : ان اجدى عليه وعلينا لو بدل جهده في تحليل تلك الحركة وفي لفتنا الى الوسائل الدقيقة الايقاعية والتنظيمية والتخييلية والاستدعائية العاطفية التي استعملها امرؤ القيس لكي يؤدي الينا بالفاظه اللقوية ونشاطه تلك الحركة التي احتفل بها . هذا واجبه كناقد ، حتى يمين قارنه على ان يرى تلك الحركة حقا رؤية عميقة نافذة ويهتز لها بكل وجدانه .

ولنعد الى مثل آخر ضربه المؤلف ، هو قول الشاعر :

وقد لاح في الصبح الثريا لمن رأى كمنقود ملاحية حين نورا ونقرا تعليق المؤلف عليه « كيف تفهم هذه الصورة ؟ اما الشراح القدماء فيحدثوننا عن الشكل واللون ومدى التقارب بين النجوم على هيئة خاصة ، واما المحدثون فيقولون هذا هو الادراك (الشكلي) ، فقد فطن الشاعر باشياء لا اثر فيها لمعنى او قيمة فكرية . ولكن الاساطير الجاهلية تحدثنا ان العنب رمز لحلاوة الدنيا . فاختيار الملاحية او العنب يؤدي أكثر من معنى . فحلاوة الدنيا اذن غير مقصورة على الارض بل تتعداها الى الثريا في السماء . من اجل ذلك يبدو (الحسي الجامد) ذا حظ من الحياة والنشاط . اضاف الى ذلك ان المنقود يرمز الى الخصب والنمو والتوالد . والثريا اذن في هيئتها وتعارفها وضوئها قريبة في النفس من منظر الطفولة والاطفال .

لا اريد ان اجادل المؤلف في فهمه لمنقود العنب على انه رمسز لحلاوة الدنيا وللخصب والنمو والتوالد والاطفال . انما اريد ان اؤكد له انه لم يكن يحتاج الى ان يسرع الى رمزه الاسطوري لكي يفتح اولئك المحدثين بان هذه الصورة ليست « حسية جامدة » وبانها ذات حظ من الحياة والنشاط . بل كان يكفي لافهامهم ان يسألهم : هل رأيتم الثريا قبل ان تقولوا هذا الكلام ؟ هل عنيتم بان تنظروا اليها وتاملوا فيها ؟ هل تعرفون هذه الكوكبة من النجوم وموضعها بين الكوكبات الاخرى المحيطة بها ، واختلافها الشديد عن هذه الكوكبات ، وهذا الاختلاف هو الذي جعل لها موقعها الفريد من عاطفة الشعراء وخيالهم ؟ هل تعرفون فصل طلوعها في المساء وفصل طلوعها في الصباح قبل ان يغمرها ضوء الشمس ، وهل تعرفون هيئتها « الحسية » معرفة دقيقة ؟ ان هذا البيت يحدد الفصل من السنة والساعة من اليوم التي رأى فيها الشاعر الثريا على الهيئة التي يصورها ، فهل تعرفون الفصل والساعة ؟ فان كنتم تعرفون هذا كله معرفة نظرية من كتب علم الفلك ، فهل اهتمتم بان ترقبوا الثريا وتاملوا فيها تاملًا طويلا متكررا في اليوم بعد اليوم والفصل بعد الفصل حتى يتم انتشاؤكم بمنظرها « الحسي » الرائع الفريد ؟ لو فعلتم هذا لما رميت هذه الصورة بانها شكلية حسية جامدة .

لكن نعود الى المؤلف نفسه لنجده (ص ٢٢٣) يستنكر خلط النوق بالمعرفة ، ويستنكر ادخال التجربة المباشرة في بنية النقد الادبي . وهذا بالطبع منسجم مع مذهبه الجمالي الذي يعزل الشعر عن جميع الامور الاخرى « الخارجية » . فنقول : لا عجب اذن ان لم يستطع المؤلف ان يرد على اولئك « المحدثين » الرد الصحيح ، ولا عجب ان اسرع الى

دمزه الاسطوري ليقنعهم بأن تلك الصورة ليست شكلية خسية جامدة ، ما دام يريد النوق ان يكون خلوا من المعرفة ويريد النقد الادبي ان يكون معزولا عن التجربة المباشرة (١) .

اما اذا اردنا ان نتتبع شططه في تصور الرموز الاسطورية فلننظر في فصله القادم .

٥ - البحث عن وحدة الشعر

هذا الفصل خليط عجيب من النظرات الصائبة والنشاطات الهاذرة . يوفق المؤلف الى نظرائه الصائبة في الوحدة التي تجمع اقسام القصيدة حين يربط بين الشعر الجاهلي وبين احوال عصره مخالف بذلك مبداه الجمالي ، وهذا يجعلنا لا نياس تمام الياس من الدكتور ناصف لو استطاع ان يحزر نفسه من اوهام مذهبه الجمالي الرمزي الاسطوري ومن عبثه . ويشطط شططاه القريبه حين يجمع به هذا المذهب فينطلق وراء الرمز انطلاقا يقصمه قصما تاما عن حقيقته البيئية بل عن المعاني اللغوية الصحيحة للالفاظ . وحجته في هذا الشطوط هو ان « الشاعر الجاهلي قد يبدو اروع واعق مما نتصور لاول وهلة » (ص ٢٣٥) . وهذا صحيح ، لكن بشرط ان نفهم روعته وعمقه فهما سليما . فالروعة الخاصة في الشعر الجاهلي هي نعمته العظيم في احساسات هذا العالم الحسي ومشاعره وبجاريه المعاشة الى مدى بعيد انقلط . روعته هي بؤغله في العالم الحسي عمقا ، لا انعزاله عنه وصعوده عليه تحليقا (كما نرى في بعض المدارس الشعرية القريبة الي استقى منها الجماليون فيهمم واخطوا في تطبيقها على سائر الشعر العربي نفسه) .

فسبيلنا الى فهم فنه والانتشاء الصادق بروعته الحقيقية هو ان نتعمق معه صوره الحسية الدقيقة حتي نرى مدى نفاذها ومدى شحنها بالانفعالات الحيوية العنيفة .

لكن الدكتور ناصف يحنقر الصور الحسية ولا يطبق انما النظر في دفتها . ويحنقر الانفعالات العاطفية ويريد ان يظهر التامل الجمالي الرفيع منها . فهو يفضل الانطلاق مع الشططات الرمزية العالية وان لم يؤيدها شيء في النص ، بل حتى حين يخالف النص . وشاهد هذا ما يقوله في بيت طرفة بن العبد :

امون كالوواح الاران نسانها على لاحب كانه ظهر برجيد
فماذا يرى المؤلف في هذا البيت ؟ هذا تليفه : « يقول طرفة ان نافته موقفة الخلق ، ولكن كيف صور طرفة هذا الجانب ؟ لقد قال انها تشبه الواح تابوت الموتى ! ثم قال بعد ذلك انني زجرنها من اجل ان تسير في طريق يشبه الثوب المخطط . والحقيقة اننا اذا نظرنا مليا في هذه الصورة وجدنا الشاعر قد عبث بفكرة القوة من طرف حفي . النافه تحمل صاحبها كما يستوعب التابوت الميت . النافه - اذن - من هذه الوجهة ليست هي مجرد الانسان الذي يريد ان يتفسي لنفسه القوة والسلامة ولكنها ايضا حياة اخرى معدة للعبث بحياسة الانسان نفسه » (ص ٢٤٧ - ٢٤٨) .

وهكذا لكي يستقيم له رمزه « الخفي » اسرع بجعل الاران هو تابوت الميت وحده ، وفسر التشبيه بأن النافه تحمل « صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت . ولو دقق النظر فيما يقوله « لسان العرب » في كلنا هادتي اران وتابوت وقارن بين الاراء التي يرويها اللسان في الاران ،

(١) في كتابه الاخر المتبار اليه يمرض المؤلف (ص ١٢٣ - ١٢٤) لبست امرئ القيس في التريا من مهلقته ، فلا يعنى الا بان يقول ان التريا هنا رمز للمرأة . هذا وامرؤ القيس في بينه يصور التريا في فصل من فصول السنة وساعة من ساعات اليوم وموضع من السماء مختلفة جدا عن تصوير البيت الاخر . فهل عني المؤلف بهذه الحقائق قبل ان يطير الى رمزه ؟ هل تأمل التريا في هذا الفصل المختلف والساعة المختلفة والوضع المختلف ؟ لو فعل لتبين له ان امرأ القيس معني بالتريا نفسها ، لا يكونها رمزا لامرأة او لغير امرأة ، مهتم بتصوير قلب من الثقليات المثيرة التي يتخذها شكلها الفريد في اجتيازها لصفحة السماء .

لأنصح له (اولا) ان الاران قد يكون تابوت الميت وقد يكون التابوت عامة ، وهو صندوق الخشب الذي يحفظ فيه الناع ، وعلى كلا المعنيين الاران تابوت الموتى . ابو عمرو : الاران تابوت خشب ، قال طرفة : امون كالوواح الاران الخ . و (ثانيا) انهم حين يعنون بالاران تابوت تتحقق الصورة المقصودة من التشبيه ، بل هذا البيت قد روى في اللسان شاهدا على تابوت الخشب عامة ، كما يتضح من قول اللسان : « وفيل : الميت ، فاستدعاءات اللفظ اليهم هي معاني القوة والمناة والحفظ والصيانة ، لان هذا الاران مصنوع من انواع ، واللوح كل خشبة عريضة . والذي يعنيه طرفة بتشبيهه ليس أن النافه « تحمل صاحبها » كما يستوعب التابوت الميت ، فهذا معنى لا يستقيم بحال ، فالنافه لا « تستوعب » صاحبها بل هو ينتصب رابكا فوقها ، وانما الذي يعنيه هو ان عظامها العريضة القوية تشتمل على قلبها وكبدها وغيرهما من اعضائها الداخلية الحيوية وحفظها وتحميها حماية تامة ، كما ان الواح الاران تحفظ ما يوضع في داخله سواء كان هذا ميتا من كبار القوم عزيزا على امله (وكانوا لا يستعملون الاران ، لا تساد بهم وكبرانهم دون غيرهم) ام كان متاعا نفسيا . وهذا واضح ايضا في بيت الاعشى الذي يرويه اللسان وفيه يقول الاعشى « جناح كآران الميت » اي عظام صدر عريضة متينة كالوواح ذلك الاران . فلما تحقق لنا طرفة هذا الكون القوي المنحجم في عظامها جعلها ذلك « امونا » اي مأمونة يؤمن عثارها وينق صاحبها في استطاعتها ان تتم كل رحلة مهما بطلت او نصبت . والمؤلف في شرحه للبيت قد تجاوز « امون » هذه ومر بها من الكرام ، فقال « يقول طرفة ان نافته موقفة الخلق » ، وهذا شرح لقول الشاعر « كالوواح الاران » ، فلماذا تجاوز قوله « امون » مع ان هذه الكلمة هي التي تعطي وجه الشبه ؟

العرب اذن لا يستعملون الاران ولا التابوت في تشبيهاتهم للعبث بفكرة القوة او العبث بحياة الانسان ، بل على العكس تماما في معاني القوة والمناة والحفظ والصون . يزداد هذا وضوحا اذا راجعنا مادة تابوت في اللسان ، فوجدنا انها بالإضافة الى استعمالها للصندوق الذي يحرز فيه الناع (نامل في « يحرز » هذه) ، تستعمل ايضا للاضلاع وما نحويه كالقلب والكبد تشبيها لها بهذا الصندوق ، ووجدنا لها استعمالا اسلاميا ورد في الحديث في تشبيه القلب الذي يحفظ العلم ونور الايمان .

على ان الذي يقطع بفرض طرفة من تشبيهه هو وضع البيت في سياقه من الابيات التي تسبقه والابيات التي تليه في معلقة طرفة . ولو ان المؤلف فعل ذلك و « نظر مليا » في الصورة حقا لوجد ان تشبيه طرفة لعظام نافته بالوواح الاران في هذا البيت هو نظير تشبيهه لفخذها اللذين اكمل لحمهما ببابي قصر عال مورد اي مجلس في بيت آخر . ونظير تشبيهه لتراصف عظامها وبداخل اجزائها بقنطرة الرومي التي اقسام صاحبها لتحاتن حتى تشاد بقرمدي حتى نرفع وتخصص بالاجر في بيت ثالث . ونظير تشبيهه لظهرها القوي بصفائح الصخر المسند اي الذي لا يؤثر فيه شيء في بيت رابع . ونظير تشبيهه لجمعيتها الصلبة بالملاء وهي السندان التي يضرب عليها الحداد حديدته في بيت خامس . ونظير تشبيهه لقلبها القوي النشط الكثير النبض السريع الذي بمرداة صخر في صفيح مصمد في بيت سادس ، اي بالصخرة التي تكسر بها الصخور القوية فيما بين اضلاع تشبه حجارة عراضا موقفة محكمة . ونظير تشبيهات اخرى كثيرة لاختلاف اجزاء جسمها في ابيات اخرى . فاذا كان الدكتور ناصف قد رأى رمز الميت بالقوة والميت بحياة الانسان في الواح الاران ، فهل يرى نفس الرمز في بابي القصر العالي المرد وقنطرة الرومي المشيدة بالقرمدي وصفائح الصخر المسند وسندان الحداد ومرداة الصخر ، وفي الصور الاخرى الكثيرة لسائر اجزاء جسمها ، وكلها تجمع على وصفها بالقوة والصلابة والخفة والنشاط والذكاء والحدة والطاعة والامان ؟ وكلها تجتمع على التعبير عن فخره واعتزازه القوي بها واطمئنائه التام اليها وثقته الكاملة بانها لن تخذله في اشد الاسفار مشقة واكبر الفلوات مخافة وتعريضا للهلاك .

دار الكتاب العربي

بيروت

تقدم مجموعة قيمة من الكتب

الكشاف

عن حقائق غوامض التنزيل

وعيون الاقاول في وجوه التاويل

وهو تفسير القرآن الكريم للامام الزمخشري

في اربعة اجزاء مجلدة

الثنى ٦٠٠٠

رياض الصالحين

من كلام سيد المرسلين

للإمام النووي

عني بمقابلة اصوله والتعليق عليه

رضوان محمد رضوان

مجلد ٨٠٠

ديوان ابي نواس

حققه وضبطه وشرحه

احمد عبد المجيد الغزالي

في تجليد رائع واخراج متقن انيق

مجلد ١٢٠٠

ابن هذا كله من حديث المؤلف عن العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان؟ على اننا نزداد من هذا تأكيداً اذا لم نكتف باقوال اللغويين والشرح العرب ، بل فعلنا ما ينبغي ان يفعله كل باحث مهتم بدراسة الفاظ اللغة، وهو ان نلتصق بنظائر المادة في اللغات السامية الاخرى ، وهن اخوات اللغة العربية او بنات عموتها . هذا ما ينبغي ان نفعله على الاقل في الالفاظ المهمة التي يدور عليها النقاش او تعتمد عليها الصورة . فالارن من نفس المادة التي منها الكلمة العربية ارون ، والتابوت من نفس المادة التي منها الكلمة العربية ت ف ه . فما معاني الكلمتين في العربية ، وما استدعاءاتهما الى العبرانيين ؟ حقا ان من معانيهما صندوق الميت ، لكن الاستعمال الاغلب هو للصندوق الذي يحفظ فيه الشيء النفيس . واشهر استعماليهما جميعا لدى العبرانيين هو ارون العهد او تابوت العهد ، الذي حفظ فيه ذخيرهم الاعظم ، وهو اللوحان المحتويان على الوصايا العشر التي كتبها الله بيده - هكذا اعتقدوا - لموسى عليه السلام . وكان هذا الارون او التابوت صندوقا فوفه كاروبان (الكاروب صورة ملك مجنح) . وهذا العهد اثن كنوز العبرانيين المقدسة ، فاستدعاءات اللفظ الى اذهانهم وعواطفهم هي ايضا استدعاءات الحفظ المأمون لكنز بالغ القداسة والنفاسة ، واستدعاءات رعاية الله لهم ونصره اياهم على اعدائهم . والى صندوق العهد يشير القرآن الكريم ايضا في الآية ٢٤٨ من سورة البقرة في قصة اختيار طالوت للملك وانتصاره على جالوت « وقال لهم نبيهم ان آية ملكه ان ياتيكم التابوت فيه سكينه من ربكم وبقيعة مما ترك آل موسى وآل هرون تحمله الملائكة ان في ذلك لآية لكم ان كنتم مؤمنين » .

اما المناسبة الاخرى التي يرد فيها التابوت في القرآن فالصندوق او السفط الذي وضعت فيه ام موسى طفلها (الآية ٣٩ من سورة طه) ، وهي لم تضعه الا بوحى من الله ووعد منه انه سيحفظه ويحميه ، فالعبث بحياة الانسان هنا ايضا لا يجوز ، بل العكس تماما هو المراد ، صون هذا الطفل العزيز الثمين وسلامته وحراسته حيانه من الموت . والكلمة التي يستعملها العهد القديم في هذه القصة هي ايضا ت ف ه . كما ان العهد القديم يستعمل نفس الكلمة لفلنك نوح ، وهو الفلك الذي انقذ البشرية من هلاك الطوفان .

وشراخنا القدامى لم يكونوا يعرفون هذه المعاني ، لانهم لم يهتموا بمراجعة الاصول السامية للالفاظ العربية ، ومع ذلك فهموا غرض طرفة من تشبيهه فهما صحيحا من معرفتهم للمعنى الغالب في الاستعمال القريب ومن وضعهم للبيت في سياقه الصحيح من ابيات طرفة . اما الدكتور ناصف فماذا فعل - هذا الباحث الذي يعتقد ان الشعر هو مجرد نشاط لقوي ، والذي ينهنا مرار الى ضرورة العناية بالدراسة اللغوية ، والذي يرمي نقادنا بانهم لا يهتمون بدراسة لغة الشعر اهتماما كافيا ؟ طار الى رمزه الخفي في العبث بالقوة والعبث بحياة الانسان دون ان يحقق معاني الارن والتابوت في القاموس العربي ، ودون ان يرجع الى المادتين في اللغات السامية ، ودون ان « ينظر مليا » في بيت طرفة نفسه ليتبين الصورة التي يرسمها التشبيه ويفهم المشبه والمشبه به ووجه الشبه ، ودون ان يربط البيت بسيافة ليفهم غرض الشاعر من ابياته كلها في تصوير ناقته . ومن الغريب انه وهو الذي يعتقد ان كل رمز شعري يعبر عن ادراك غيبي اعجازي عقائدي او اسطوري ، لما جاء الى لفظ له في بعض استعمالاته مقترنات من هذا النوع عند بعض الأمم، لم ينتبه الى هذه المقترنات ولم يعن باستقصائها حتىسى يفهم رمزه المدعي على ضوئها . لا عجب ان انتهى في التشبيه الى معنى يناقض مناقضة تامة غرض الشاعر منه ، وهكذا استقام له رمزه . وفي مقالتنا القادمة والاخيرة من هذا النقاش نرى اعاجيب اخرى من اسرافه في التفتيش عن الرموز ، وننتهي مع مذهبه الجمالي الى مصيره المحترم ، وهو رفضه لعنصر الصدق في الادب ، ثم نستخلص من هذا كله ما فيه من عبرة وعظة لباحثينا ومدرسي الادب العربي عندنا .

محمد النويهي

القاهرة

استخباراتهم الاستعمارية هو من نفس الزمرة التي ينتمي اليها من يتلقى أجره من سفارة « ثورية » او دائرة اعلام او استخبارات « اشتراكية » .

وان التفاؤل المفرق في التفاؤل ونفي الازمة عن المثقف السوري في الوطن العربي هو نوع من الرؤية المرضية . ففي اي بقعة من الوطن العربي - عدا لبنان بعض الشيء - يستطيع المواطن العربي او المثقف على وجه الخصوص ان يكون صريحا ؟

وان المثقفين الذين يصفهم السيد المناقش على انهم يعانون الضياع والاحساس بالغربة بسبب - حسب رأيه - استنادهم الى لهات وخليط مثالي مهووس في ثقافتهم - بعض هؤلاء المثقفين ليعذرني السيد سعيد ان قلت بعض هؤلاء هم الثوريون حقا . لا اولئك المدللين الذين يتصيدون الشهرة ويروون الفلة من اجهزة الاعلام والتطيل الدعائية . اما ذلك المثقف الذي نذر نفسه لكي يصنع زخارف يؤطر بها نظاما ما فلن يستطيع ان يكون ثوريا لانه ليس سوى وثنياء يعبد الاصنام لتقريبه من المبادئ والثورية زلفى .

وان تلك الدول التي يعنيها السيد عبد السلام سعيد والتي نقف بحزم امام محاولات الرجعية والاستعمار فليعذرني ان قلت : انها ان كانت صادقة فيما تقول ولكي يكون وقوفها صادقا فلتطع المثقف حريته وافتح مجال العمل والتوعية امام كل ذي فكر والا فهي تدمر اوضاع الرجعيين والاستعماريين سواء عن حسن نية او عن تأمر عندما لا تدع مجالاً لابداء الرأي الا لحفنة من المداحين والمرتزة والتمشيشين من الابواق التي تشتمل منها الناس وبالتالي فان الجماهير سوف تصاب بالقيء عندما يناديها اولئك « الثوريون » الذين فقدوا في نظر الجماهير كل اعتبار وكل قيمة .

اسماعيل اللحام

السويداء - سوريا

حول قصيدة « الى طيار اميركي »

بقلم : رشيد ياسين

اذا كانت آفة الاخبار روايتها - كما قال شاعرنا القديم - فما آفة شعرنا المعاصر الا نقاده . ولا احسبني متجنيا على النقاد اذا حملتهم القسط الاوفر من مسؤولية هذه المتاهة التي يتخبط فيها شعرنا الحديث . فما اكثر ما ينساق نقاد الشعر مع الاهواء ، وما اكثر ما يطلقون من احكام ينقصها التروي والاعتدال ، وما اعجب ما يبتدعه بعضهم من معايير للشعر فيها من الاجتهاد والتفلسف فوق ما فيها من صحة الفهم وعمق البحث والاحاطة بمناهج النقد ! واسوأ من هذا كله ما تشف عنه لهجة بعضهم من اعتداد ووثوق لا ينهضان على اساس ، فكان احكامهم ليست مجرد انطباعات شخصية يحتمل فيها الصواب والخطا ، بل حقائق نهائية لا ترقى اليها الشبهات ! ولئن جاز اعطاء الراي الجازم في بعض ميادين العلم الموضوعي فما اراه يجوز في نقد الشعر ، ولا سيما اذا اعتمد الناقد مقاييس لم يكلف نفسه عناء اثبات وجاهتها . ولعل خير نصيحة ترحى الى هذه الطائفة من النقاد ما اجاب به « ليسنغ » احد نقاد زمانه :

« لكل امرئ الحق في ان يكون له ذوقه الخاص . ومن الامور الحميدة ان تحاول تقييم الاشياء وفق ذوقك . ولكن ان تعطي الاسباب التي تبرر بها ذوقك صفة الشمول ، وتجعل منه الذوق السليم الوحيد ، فهذا معناه خروجك من اطار الهاوي الباحث وظهورك بمظهر من يشرع القوانين على هواه ... »

ان الناقد الحقيقي لا يستمد القواعد من ذوقه الخاص ، بل يربي ذوقه وفق القواعد التي تفرضها طبيعة الاشياء . »

حول ازمة المثقف العربي

بقلم : اسماعيل اللحام

منذ قرأت المقالة المعنونة بـ : « ازمة المثقف الثوري في الوطن العربي » قلت ان هذه المقالة لن تجد قبولا لدى معظم الذين يعتقدون انهم يحملون صفة الثورية . لقد دعا الكاتب المثقف الثوري في الوطن العربي لان يناضل ضد سائر نظم الحكم الرجعية والديكتاتورية في وطنه .

ما هذه الدعوة ؟ اليست مثل هذه النظم عدوة طبيعية للمثقف الثوري الذي يقترض فيه ان يحمل لواء الوعي والفكر ؟ اليست مثل هذه النظم مسرحا طبيعيا للدجل والملق والرياء الفكري .

ومن هو المتضرر من هذه الدعوة ، او مسن الدعوة لان يعمل الثوريون العرب والمثقفون منهم على وجه الخصوص على تكوين منظمة طلابية تضمهم وتحمي اتجاهاتهم ومكاسبهم ؟ لن يتضرر الا المتعيشون على انظمة الحكم الديكتاتورية والرجعية اولئك الذين يتقنون ضروب الملق والدجل والتزلف .

ان الفكر في وطننا العربي يواجه تشويها وتحريفا رهيبين وان هذه المواجهة لا تخفى على اي انسان يريد ان يستمع الى صوت ضميره ويريد ان يعرف الهدف الذي يجب ان تنتجه اليه . وارجو ان يكون النصدي لمنافشة الدكتور سعد الله من اولئك الطيبي النية الذين يخدعون بالكلام العاطفي لا اكثر من ذلك .

اني متفق مع السيد عبد السلام سعيد على انه لا فرق بين نظام الحكم الملكي الرجعي في السعودية والحكم الجمهوري ذي الحزب الواحد في تونس كما ان الدكتور سعد الله لم يصف حكم بورقيبة بالثورية ولم يتعرض له . الا اني لا اقره على ان الثورية هي خلق الفكر والتأمر عليه بحجة انه لا يتلادم مع ثورية معينة يعتبرها اصحابها اول واخر نظام ثوري . خاصة ونحن نلاحظ بان الثوريين العرب لم يستطيعوا حتى الان ان يتخلصوا من كثير من الصعاب التي توضح العقيدة الثورية بصورة سليمة . ان الحوار يبقى السلاح الوحيد للأفكار الثورية كي تتوضح وتستطيع ان تأخذ سماتها الحقيقية وان فرض ديكتاتورية على الفكر بحجة الثورية لن يكون بالتالي الا طعنا لتلك الثورية ومساهمة من « الثوريين » انفسهم في تشويه الثورية وانحرافها . ان الفكر في مجتمعات الديكتاتورية ذات النظم البوليسية لن ينجو من التزييف ولن يسير الا في طريق لزجة من الرياء والملق والدجل والتكسب والارتزاق حتى ولو ادعت تلك النظم « الثورية » .

واني مع السيد سعيد في قوله ان ظاهرة الاخوان المسلمين في مصر وما شابهها من موجات التمرد التي تقرأ على صفحات بعض الجرائد البيروتية ليست بظواهر ثورية . ولكن مثل هذه الظواهر التي تقيء الصديد وتشر السقم الا تجد لها مرتعا خصبا عندما يتوارى الثوريون عن المسرح ويتكفنون على انفسهم فلا انظمة حكمهم تساعدهم او تفتح لهم مجال المساهمة في عملية التوعية والنمو الفكري ولا هي بقادرة ان تواجه او تقطع هبات السفارات الاجنبية ومكاتب الاستخبارات عن اعداء الثورية ؟

خاصة وان الثوري الحق يرفض ان يكون ماجورا حتى ولو لنظام ثوري . اذ ان من يتلقى اجر مقاله من سفارات الاجانب ودوائر

اقول هذا بمناسبة ما كتبه الأستاذ « أمين رضوان » في العدد السابق من مجلة « الاداب » حول قصيدتي « الى طيار اميريكي » المنشورة في عدد نيسان من المجلة نفسها . وليست غايتي الاولى الدفاع عن القصيدة المذكورة ، لان رأيا سليما واحدا لا يكفي لهدم قصيدة ، وانما نعتيني منافسة اسلوب متسرع في النقد راج عندنا في السنوات الاخيرة .

اسنهل الكاتب نقده « لقصائد العدد الماضي من الاداب » على النحو التالي :

« نحن نقول الشعر ونصفي اليه ، لاننا من خلاله نستكشف وجودنا وعلافتنا بالكون العام ، كما نتعرف على طبيعة الارض التي نقف عليها ، والابعاد التي تشدنا نحوها ... الخ. » « وعلى ضوء هذا نحاول ان نلقي الضوء على قصائد العدد الماضي » .

وقبل ان نرى كيف حاول الكاتب « على هذا الضوء ان يلقي الضوء » على قصيدتي المذكورة - ليست هذه محاولة للتثقيت ، بل انا استعير لغة الكاتب نفسه - يعق لنا ان نتساءل عن مصدر هذا المفهوم الجمالي الذي جاءنا به : اهو خلاصة استقصاء ودراسة لطبيعة الشعر ، ام هو ضرب من الالهام الذي ينتزل بفتة على بعض الكتاب ؟ .. لسنا ندعي الاحاطة بجملة ما كتبه الدارسون والنقاد حول طبيعة الشعر ومهامه ، ولكننا لا نعتقد ان احدا منهم استعان بمثل هذه اللغة المتحذلقة الفضفاضة في معالجة هذه القضية الخطيرة . ذلك ان دقة العبارة ووضوح المصطلح هما اول ما يستلزمه البحث الجاد . ويخطئ ناقد الشعر حين يستعير مذهب الشاعر في التعبير ، فليس النقد شعرا ، بل هو اقرب الى روح العلم .

ان قضية تحديد ماهية الشعر - والفن اجمالا - قضية بالغة العمق والسعة . ورغم ما كتبه الباحثون والفلاسفة منذ العلم الاول « ارسطو » حتى صاحب « الارض الخراب » ، فان الشعر لم يظفر بعد

بتعريف نهائي يبت الخلاف بين النقاد . ولا اريد ان اقول مع « توفاليس » ان الشعر شعر وهو لا يخضع لوصف او تعريف ، ولكني لا اعتقد ان المسألة يمكن حسمها بحفنة من التعابير المجازية التي ينقصها المدلول الدقيق ، كقول الناقد « نتعرف على طبيعة الارض التي نقف عليها والابعاد التي تشدنا نحوها ... الخ. » . ولقد حاولت ، مخلصا ، ان اطبق مقياس الاسناد الناقد على قصيدة « ساعة الاطفال » ، وهي من اجمل قصائد الشاعر الاميريكي الجليل « هنري لونفيلو » ، ثم طبقته على بعض سوناتات شكسبير فلم « استكشف » شيئا مما ذكره الناقد ، ولا ادري هل اسأت تطبيق المقياس ، ام ان لونفيلو وشكسبير كانتا تقصصهما الشعاعية !

ولننظر الان كيف طبق الناقد مقياسه على قصيدتي المذكورة : « قصيدة رشيد ياسين » (الى طيار اميريكي) لم نتعرف من خلالها على شيء من هذا ... » . ولا خلاف لي هنا مع الناقد ، فالواقع اني لم ايوخ ، حين كتبت القصيدة ، شيئا مما يشده هو في الشعر ، بل حاولت ، ببساطة وتلقائية ، ان ادين ببربرية العدوان الاميريكي على فيتنام . ولا ازمع اني وفيت الموضوع حق ، فاقصيدة لم تتجاوز تصوير لحظة الانفعال الانساني المشروع التي يعيشها المرء عند سماعه نبأ القارات الاميريكية التكرار على الاماكن المأهولة وعلى حصيللة البناء الاشتراكي في فيتنام . ولو ان الناقد وضع مقياسه المتسفة جانبا وحاول تفهم القصيدة في ضوء بواعثها وغاياتها لما تسرع في الحكم ، ولكن المقدمة المفلوطة نفصي بالضرورة الى نتيجة مفلوطة .

ويمضي الناقد قائلا : « فنحن وان كنا نصنع الحياة بالعرق والدم ، لكننا ونحن نصنع هذه الحياة ، لا نكتفي في استحياء بلوم من يحاول هدمها ، بل نمنع في اصرار هذا الهدم ... » . ولا يعني ، قبل مناقشة مضمون العبارة ، ان اغض الطرف عما في صياغتها من ركاكة والتواء لا يليقان بكاتب ينصدي لنقد الشعر ، ولا ادري كيف يمكن الاقتناع بان كاتبنا نموزه البلاغة يستطيع ان يقيم بلاغة الاخرين (1) . ولنعد الى مضمون العبارة ، فماذا اراد الناقد بقوله « لا نكتفي في استحياء بلوم من يحاول هدمها ، بل نمنع في اصرار هذا الهدم » ؟ هل ابتغي ان يقول ان علي ، بدلا من التنديد بالعدوان الاميريكي ، ان احمل بتدقية واذهب متطوعا الى فيتنام ؟ ام اراد ان يقول ان قصيدتي خلت من صخب العبارات الثورية المألوفة وصب اللعنات على الاستعمار وتهديده بالويل والنبور ؟ اذا كان هذا ما عناه فردي ان هذا خارج عن موضوع قصيدتي التي استهدفت ادانة الاستعمار الاميريكي خليقا وفضح ديماغوجيته السياسية وبربريته . ثم ما هذا « الاستحياء » الذي ينسبه الي الناقد الكريم ، وابن مظاهره في القصيدة ؟ وما الذي يجعلني استحيي من لوم الاستعمار ؟ هل انتهى الى علم الناقد ان بيني وبين الاستعمار ما يوجب الاستحياء ؟ وهل لديه ما يدعو الى الاعتقاد بان من حقه ان يعطي غيره دروسا في الثورية ومقارعة الاستعمار ؟ ان هذه فرينة مؤسفة اخرى على ان بعض كتابنا لا يقيسون حدود الكلمة ولا يضعونها حيث ينبغي ان توضع !

ولنعد مرة اخرى الى النص :

« ففي تقريري افتقدت الحس الفني وجه رشيد ياسين لومه للاستعمار الاميريكي ، اللوم فقط ، مفتقدا اي ايجابية حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه » .

لنتوقف قليلا عند هذه « التقريرية التي افتقدت الحس الفني » . وساعترف منذ البداية بانني لا افهم ، على وجه الدقة ، مؤدى كلمة « التقريرية » التي كثر استعمالها في السنوات الاخيرة ، ولا ادري ماذا يقابلها في مصطلحات النقد الاجنبي . وقد يكون هذا تقصيرا مني .

(1) توكيدا لما ذهب اليه اعيد صياغة العبارة : « فنحن اذ نصنع الحياة بالعرق والدم لا نكتفي ان نلوم باستحياء من يحاول هدمها ، بل نمنعه باصرار »

صدر حديثا في اربعة مجلدات

شرح ديوان المتنبي

وضعه :

عبد الرحمن البرقوقي

وقد امتازت هذه الطبعة بالدقة والتبسط والاستيعاب ، بحيث تلاقت في هذا الشرح جميع شروح المتنبي وشرحت فيه الشواهد والنظائر وما اليها وصار بذلك مغنيا عن جميع الشروح

الناشر : دار الكتاب العربي - بيروت

الثمن ٢٨ ليرة لبنانية

العالم انما ننبع من ذاته لا من خارجها ، وعليه فلا محل لقوله « حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه » ، والواقع ان كتابة قصيدة شأوى المدون الأميركي على فيتنام هي بحث ذاتها امر ايجابي ، في وقت يعاني فيه شعرا الحديث انكاسة ايدولوجية خطيرة تتمثل فسي انشغاله عن القضايا الانسانية الكبيرة بالتجارب الذاتية الضيقة ، وفي طغيان نزعة النصف - وهي رجعية في جوهرها - على نتاجات بعض شعرائنا المعروفين .

وبعد ، فما كنت اريد الاطالة ، ولكن حديث الشعر والنقد في بلادنا ذو شجون .

لقد عاب ت. س. ايليوت على نقاد الشعر في بلاده انهم يكررون كالبقاوات آراء اخر استاذ من استاذة النقد . وعندي ان مصيبتنا افدح من ذلك ، فنقادنا - واستثنى القلة منهم - لا يأتون بآراء نافذة عظيم ، لان حركتنا الادبية لم تنجب مثل هذا الناقد بعد ، بل يقتنون قواعد الشعر ، كل على هواه ومزاجه ، ويستعملون مصطلحات النقد ، احيانا ، دون التثبت من معانيها ومدلولاتها . ويسبوا ان المصادر الصنافية من باب « تقريري » ايجابية ، ذاتية « والبيانات المستحدثة البرافة (الاطر النفسية والذهاليز الشعرية الخ.) قد اغتبت البعض من عناء السعي الجاد لاستكمال عدة الناقد المتثبت الرصين .

رشيد ياسين

صوفيا

حول « الحياة الحب »

بقلم : ابراهيم محمد نجا

قرات المقال الذي نشره الشاعر والناقد المعروف الاستاذ عبده بعوي ، في العدد الخامس من « الادب » القراء عن ديواني « الحياة الحب » . وانا اعترف بانه في هذا المقال كان موفقا في كثير من احكامه وتفسيراته ، لما يتمتع به من نفاذ بصيرة ، ولطافة ادراك ، من جهة ، ولانه من النقاد الذين يعيشون مع النص الادبي قبل ان يأخذوا في الكتابة عنه ، من جهة اخرى . . غير ان هناك اشياء وردت في المقال ارى انها تحتاج الى مراجعة ، ليوضع في دائرة الثور ما ظل يكتنفه الضباب .

يقول الناقد اني لا اعبر عن القرية : « لان القرية التي عبر عنها هي القرية الكائنة التي ابعده عن موطنه دمنهور الى الاسكندرية ثم القاهرة ثم المملكة العربية السعودية ثم الجمهورية العراقية » ، اما القرية بمعنى المحاصرة من الناس والطبيعة ، اما الاحساس بانه منفى وغير منتم الى مصر ، وان كل هذا يولد عنده قلقا وتمزقا وحزنا ، فشيء لا يوجد عنده .

وليس من شك في ان القرية بمعنى المحاصرة من الناس والطبيعة يمثل لونا من الوانها ، ولكنها لا تمثل كل الوانها . . وليس من شك ايضا في اني لا اعبر عن القرية بهذا المعنى ، لانني كما ذكر الناقد في اول مقاله ، اؤمن بالجبرية التي خلف الاشياء ، وارى ان كل شيء له ضرورة في الحياة ، وانه يجب ان ينظر اليه على انه نعمة لا بد منها في سيمفونية الكون ، ثم ان هذا الكون في رحب مداه لا يخرج عن كونه رمزا لعالم غير ظاهر . . وانا ارى هذا العالم بقلبي ، واقابل بين الاشياء المتضادة ثم اصالح بينها . فليست اذن من شعراء الرفض او السخط ، ولا يمكن ان اكون كذلك ، لان هذا خارج عن نطاق طبيعتي النفسية واتجاهي في الحياة . .

اما القرية بمعنى البعد المكاني عن تعب ، وما يخلقه ذلك في نفوسنا من قلق وعذاب واحزان ، فقد عبرت عنها بمدى واخلص . . وذلك واضح في كثير من قصائدي ومنها « وداع » و « الطير المسافر » .

ولعلها ، ان صدق استنتاجي ، تعني سرد الامور على نحو ما يراه الانسان في الواقع ، عوضا عن تحليلها واعادة صياغتها وفق مقتضيات الفن ، او هي - بتعبير اخر - تقديم « تقرير » عن المسألة ، بدلا من تقديم صورة فنية . وقصيدي ليست كذلك ، فهي لا تنقل واقعا بحذافيره وصوره المرئية ، بل تعرض ، بخطوط سريعة مركزة ، بعض قسماته البارزة التي تجسد مضمونه الفاجع . فمقابل مآثرة البناء السلمي المتمثلة في « السواعد الصفراء التي تصارع الفولاذ والحجر وتبني الحياة بالدم » تبرز بريرية الاستعمار في صورة الطيار الغير ينشر الخراب في « المزارع والدور ورياض الاطفال » ، ومقابل الدمار الذي يشيعه الأميركيون في فيتنام ينتصب تمثال الحرية الأميركي رمزا مرانيا لحرية مزعومة . وقد تكون التقريرية التي عناها الناقد وضوح مرامي القصيدة ، وهذا في عرف بعض النقاد الجدد عيب فني خطير ، لان العمق في زعمهم لا يكون بلا غموض . وهذه من اسوأ البدع في حياتنا الادبية المعاصرة ، لانها تعوق الهوة بين الشعر وقرائه ، ونلغي الحدود - وهذا ما يحصل بالفعل - بين الهذيان السقيم والشعر الحق . وعندي في هذا الصدد امثلة عديدة سأكتفي بايراد احدها :

في عام ١٩٥٠ كتب اربعة من الشعراء العراقيين ، بينهم المرحوم بدر السياب وكان هذه السطور ، في احد مقاهي بغداد ، قصيدة توخوا ان تكون خالية من اي معنى ، واختاروا لها هذا الاسم العجيب « اصداء اسطورة ذابلة » ونسبوا الى شاعرة لا وجود لها ، سموها « سميرة احمد الماني » ، ثم بعثوا بالقصيدة الى مجلة ادبية محترمة ، فلم نلبث ان نشرت في مكان بارز منها . ولم تقف الميزة عند هذا الحد ، فسرعان ما تنبه احد النقاد الى مواهب الشاعرة الطالعة فصنفها ضمن المبدعين من شعراء العراق وتبنا لها بمستقبل مرموق !!

ولولا مراعاة الايجاز وخشية الخروج عن القصد لاوردت امثلة اخرى لا تقل طرافة هوهي بمجموعها تدل على ان احتضان بعض النقاد لنزعة الاغراب والتعقيد الاجوف المتعمد في الشعر الحديث واجتهادهم في تاويل ما لا يقبل التاويل ولا يستقيم للفهم قد جعل القارئ العربي - وهو قارئ محدود الاطلاع بحكم حداثة النهضة الثقافية عندنا - ضحية دجل فني واسع النطاق .

وارجو الا يتوهم القارئ اني ارفض الغموض جملة ، فمن احاسيس النفس ما هو غامض بطبيعته ، ومن الافكار ما يدق على فهم القارئ العادي ، والشاعر قد يحطم العلاقات الموضوعية بين الاشياء وقد يعطي الكلمة غير مدلولها الشائع ، ولكني ارفض احتساب الغموض مزية للشاعر ، وارضى التستر على من يتخلون من الصور المتنافرة القرية ومن تكديس الرموز والاساطير براقع يسترون بها خواءهم الوجداني !

ولنعد الان الى ما تبقى من عبارة الناقد ، ومؤداه ان القصيدة تفتقد الحس الفني . فما هو الحس الفني ؟ ما هي عناصره ومقوماته ؟ ان الناقد لا يعطينا جوابا على ذلك ، وعليه فلا ندري ما الذي تفتقده القصيدة بالضبط . بيد ان لنا في المسألة راي اخر . واذا شاء ان ندله على الحس الفني - كما نفهمه نحن - فليتشده في اختيار وزن القصيدة نفسه ، وفي جمالها القصيرة المنفصلة ، وفي الاستغناء عن احرف العطف (تهزأ بالجراح ، تستهين بالخطر ، تجبل هذا الصرح بالدماء . الخ.) لتصوير دينامية البناء ، وفي تركيز الصور وغفويتها وترباطها . ثم فليتشده في خلق القصيدة من التراكيب المتهافنة والشطحات العروضية التي تلازم الكثير من شعر هذه الايام والتي يبدو انها لم تعد تصدم « الحس الفني » لدى بعض النقاد ! ومعرفة للقارئ الكريم مما قد يحسبه اخلاا بمزية التواضع ، فانا لا اعطي هنا تقييميا عاما لقصيدي ، وانما احاول التنبيه الى ملامح لا يسع الناقد المنصف تجاهلها عند الحديث عن الحس الفني .

بقيت اماننا اخيرا دعوى الناقد بان القصيدة « تفتقد اية ايجابية حتى ولو من ذاتية الشاعر نفسه » . ويظهر ان مدلول « الايجابية » ليس واضحا تماما في ذهن الناقد ، فاجابية الشاعر او سلبية ازاء

الشاعر فلم ينشرها حتى لا يحزن الطرف الآخر .. وفي عام ٦٥ كانت ذكريات الحب الكبير قد اخذت تستيقظ في الاعماق لتحتل مكانها في قلب الشاعر ووجدانه ، وحين ازاد ان ينشر القصيدة احدث في نهايتها تعديلا طفيفا يتضمن نداء حارا الى الطرف الآخر للعودة الى استئناف هذه العلاقة التي اخذت تنبض من جديد .

ولعل الصديق العزيز يعترف الان بانه ليس من الحق ان يقول ان كل شيء يعيدني الان عن الحب الذي عرفته والذي اعطاني كل هذا الشعر ، بعد ان ذكرت ان التجربة الكبيرة من تجارب الحب في حياتي قد عادت اخصب مما كانت ، وان من حق هذه الخصوبة ان تمنح الناس ثمارها ، وبنا ، وظلا ظليلا .. وكيف اترك الحب وتجارب الحب ، وانا الان اعيش في العراق ، وهو مهد الشعر والحب من قديم الزمان ؟ سلام على الحب .. سلام على كل بلد يزهر فيه الحب .. وسلام على كل قلب لا يتروم بغير الحب .

ابراهيم محمد نجنا

الى الدكتور احمد كمال زكي

بقلم : حسب الشيخ جعفر

أخي الدكتور احمد كمال زكي ..

ادهشتني ، ايها الاخ ، عبارة اخذتها من الاستاذ رثيف خوري والصقنها بي تهمة صارخة . اني اعتر كثيرا بحبك لي واعجابك بشعري ولكن هذا لا يعني ان ابعث اليك بعتاب . الذي ادريه ان الاستاذ رثيف لم يجد في قصائدي مثل هذه التهمة ، فما عليه لوم . ولكنك تركت قصائد اخرى يجوز لك ان تعتبرها غير « عربية » ورحت تشير الى قصيدتي وحدها باصبع الاتهام . لم يخطر ببالي يوما ان تلصق مثل هذه التهمة بشعري .. لاني حين اكتبه احترق عربيا واحلم عربيا وافكر عربيا . ثم اني لا ادري ما تقصده تماما . انك لم تثر الى الشيء الذي تراه خاليا من الاصاله العربية في القصيدة . اهو المحاولة التي اردت بها ان اقدم تنوعا في الاصوات ؟ لا انكر انني مزجت رؤى متباينة وان في القصيدة « انقلابات » فاجيء القارئ من حين الى اخر . اذا كنت تعني هذا وتجده سببا في خلو القصيدة من الاصاله العربية فاني اختلف معك ، وان دهشتني لتزاد ايضا . لقد كانت هناك انقلابات شعرية كثيرة في تراثنا الاصيل ، في القصيدة الواحدة . كثيرا ما كان الشاعر القديم ينتقل من البكاء على الطفل الى وصف الحبيبة او الصيد ، الى الفخر بنفسه او بقومه ، وبمعنى اخر ، كان ينتقل من موضوع الى موضوع ، ولكن احدا لم يقل ، يوما ، انه ينتقل الى الاصاله . ولكنني لم انتقل من موضوع الى اخر . ان قصيدتي كل واحد . ولم يكن التنوع في الصوت والصورة الا محاولة للخروج بها من الفئاليه ذات الصوت الواحد ، اعطاء القصيدة شيئا من الروح الدرامية . ولا اريد ان اطيل لاني لا اعرف تماما ما تعني عبارتك . وانه لشيء خطر ، في النقد ، ان تلقى التساؤلات الفامضة والنهم بلا حساب . في نقد اسبق لك ما زلت اذكره جيدا ، تقول ما معناه : ان الماركسية لم تنتزع من صدر الشاعر حسه القومي . وكيف يمكن ، ايها الاخ ، ان تلصق نظرية معينة بتفكير انسان لم يناقشه يوما ولا ندرى افكاره بالتجديد ؟ وفي وقتها لم اغضب ولكني وددت لو اتاح لنا الزمن ان نلتقي ، فاثبت اليك ما اريد وما تريد . انني معجب بنقدك وكثيرا ما انتظرت بشوق . ان احدهم ، مرة ، تجاهل تماما قصيدتي لان عنوانها « عد يا غرب » ولانها قد كتبت في مدينة معينة . اي نقد هذا ؟ اني تأملت اذ وجدت انك انت بالذات تلصق بي مثل تلك التهمة . وارجو ان تقبل اعجابي وتعباتي .

حسب الشيخ جعفر

ويقول الناقد اني لا احب ان اغامر في البحار ذات الضجيج ، ويعني بذلك اني لا التزم بموقف من المواقف التي يلتزم بها اصحاب اليمين او اليسار او الوسط ، ولا استخدم الكلمة في الدفاع عن هذا الموقف كما يستخدم المحارب المدافع او القناصل في ميدان القتال .. والحق اني قد اجد في نفسي ميلا الى موقف معين ، ولكني لا اخضع نفسي لهذا الموقف بحال من الاحوال ، لان في اي موقف من المواقف وجهها للصواب ، ووجهها للخطأ ايضا .. يدرك ذلك من ينظر الى الامور نظرة موضوعية مجردة من الهوى والغرض .. ونظرتي الى الناس والاشياء ، كما لاحظ الاستاذ رجاء النقاش ، هي في صميمها نظرة اقرب الى التصوف منها الى اي شيء اخر .. والتصوف لا يواجه اعداءه وهو يحمل المدفع او الخنجر او السوط ، ولكنه يلقيهم دائما وفي يده غصن اخضر ، وفي قلبه محبة بيضاء ، وعلى لسانه كلمة طيبة . ثم يقول الشاعر النافذ : « وعلى كل فحشر ابراهيم محمد نجنا لم يحدد موقفا في مواجهة الكون والانسان والحضارة » . وذلك غير صحيح ، لانني ارى الكون ، كما ذكر هو من قبل ، سيمفونية يمثل كل شيء نفمة من انغامها المتألقة ، وارى انه في رحب مداه ، رمز لعالم غير ظاهر ، كما اني احب ان اراه بروحي وقلبي اكثر مما اراه بعقلي .. اما الانسان فاني لا اجمل له في قلبي غير الالفه والحب والتعاطف ، واما الحضارة فاني اضيق اشد الضيق باسرافها في النزعة المادية التي تقتل الروح ، وتحجر المشاعر .. وذلك كله يظهر في شعري بطريقة رمزية . وقد كنت احب للناقد الحصيف ان يقف وفقة خاصة عند بعض قصائدي الطويلة مثل « بين ربح وشجيرة » ، « الورد والشوك » ، « الجنية العذراء » ، ليتبين المضمون الانساني الذي يشيع فيها .. وقد فعل ذلك استاذنا العقاد ، طيب الله تراه ، حين وقف واطال الوقوف عند قصيدتي « بين ربح وشجيرة » حتى اغفل الحديث عن شعري العاطفي الذي عرفت به ، كما لاحظ ذلك الاستاذ عباس خضر في مجلة « الرسالة » . على ان موقفي من القضايا السياسية والاجتماعية المعاصرة ، سيكون اكثر وضوحا وايجابية في ديواني « على رمال الزمان » المعد للطبع ضمن دواوين اخرى .. وحين يظهر هذا الديوان سيعرف بعض النقاد انني شاعر ملتزم ، بالمعنى الذي يفهمونه من كلمة الالتزام

وقد ورد في المقال ان تجربة الحب التي انتهت بالاخباط ، قامت على انقاضها التجربة التي انتهت بالرباط المقدس .. وللحقيقة اذكر ان التجربة الثانية سبق في الزمن التجربة الاولى ، كما يظهر ذلك واضحا في قصيدتي « ما دمت انت معي » .. ثم ظهرت التجربة الاولى ، وفام صراع نفسي مرير حول التجريبتين ، ولكن ظروفنا قاهرة لا يستطيع ذكرها الان ، جعلت هذه التجربة تفسح المجال للتجربة الاخرى .. وحين لم ينم اللقاء في الاسكندرية كما كان مقدرا ، حدث الاتهام النظام الذي كانت نتيجته قطعة دامت ست عشرة سنة .. ثم شاءت الافدار ان تصيف فصولا جديدة الى سجل هذه التجربة بعد هذه القطيعة الطويلة . وهناك خلاف بيني وبين الاستاذ عبده بدوي حول قصيدة « رما » ، فانا اذكر في ديواني انها فيلت عام ١٩٦٠ ، وهو يذكر انها فيلت عام ١٩٦٥ .. والحقيقة انها فيلت عام ٦٠ حين لم يكن هناك اية بارقة من الامل في عودة الصلة بين الطرفين المتقاطعين ، ثم طواها

مكتبة عبد القيوم

زوروا مكتبة عبد القيوم ببورتسودان تجدوا
احدث المطبوعات العربية ، وكذلك مجلة
الاداب البيروتية ومنشورات دار الاداب .

ادب المقاومة بعد الكارثة

— تمة المنشور على الصفحة ٣ —

بالجاهل .. وقد حدث الشيء ذاته — مع حفظ الفروق التي يفرضها الظروف — بين الادباء العرب في الارض المحتلة : فقد انتهت اوصلة عدم الصديق الذي قتل شعر الغزل في تغطية ضحائها ، ووجد السعير العرب انفسهم — على وجه التحصيص — يواجهون ما بات يصطلح على سميته الان بـ « القضية » .. ولكنهم واجهوها من الطرف المعاكس لذلك الذي اخبره ادب المنفى فاضاروا النحدي .

سوف ننظر عشر سنوات اخرى حتى يقدم لنا شاب من البروة ، في فلسطين المحتلة ، اسمه محمود درويش ، تفسيراً رائعاً لحقيقة كانت مفقودة في تلك الفترة التي شهدت فقرة ادب العربي في الارض المحتلة من الغزل الى الشعر القومي دفعة واحدة . وسنرى في شعر الدرويش ، اندي فاله في واسط الستينات ، ذلك المزج العميق ، الهادئ ، المتدفق بين المرأة والوطن ليجعل منهما معا فضيه الحب الواحدة التي لا تنقسم .

ان فواهر من هذا النوع قد شهدنا — في وقت لاحق — ادب المنفى ، الا ان ادب المقاومة في الارض المحتلة صاغها ببساطة عمق واكثر قوة على الافئاع ، واكثر قربا من المرأة والارض معا .

سنعود فيما بعد بتفصيل اكثر الى هذه الناحية ، الا ان ما ينبغي الاشارة اليه الان هو ان شعر الغزل اندي تدفق مباشرة وبكثرة في اعقاب الكارثة لم يكن — كما يبدو للوهلة الاولى — ظاهرة مقطوعة الجذور عن شعر المقاومة .

لقد واجهه عرب الارض المحتلة ، فور التمزق الذي جاء مع الهزيمة ، انفصاما مباشرا في علافاتهم الصغيرة : ركت الغالبية من العرب ارض فلسطين ، فبدأ الموقف للقلّة التي بقيت نوعا من «الهجران» اصابها في صميم علافاتها اليومية اكثر بكثير مما اصاب النازحين ، وكان « القضية » تكمن في كل مساويتها وضخامتها وراء ذلك الهجران .. لقد احتاج عرب الارض المحتلة الى خمس سنوات ليكتشفوا انهم لم يخسروا اهلهم واحبايهم فقط ولكن وطنهم ايضا ، وان « التمزق » كان يبدو في ظاهره اكثر فجعة لانه اصاب الاحاسيس الفردية اولا ولانهم — في نهاية المطاف — لم « يتركوا » وطنهم .

لقد تدفق الغزل ليس فقط ليعوض شعورا مريرا بالوحدة والاغتراب ، ولكن ايضا ليشد من جديد علافات جديدة في ذلك التجمع الصغير الذي اكتشف فجأة انه صار « اقلية » مغلوبة على امرها وسط زحام غريب .

وحين اخذ الاحساس بالهزيمة وفقدان الوطن مداه اريدت كل تلك العواطف الى الطرف الآخر فبنت « الاهلية » العربية المغلوبة على امرها ، مع ظروفها الجديدة ، علاقة من نوع جديد هو الآخر باشعارها بقونها ووجودها ، وهي علاقة النحدي والنزال .

بعد عشر سنوات سينجح الدرويش ، وغيره من شعراء الارض المحتلة الشباب ، في تجنيد هاتين العاطفتين اللتين هما — في اعماق الانسان — عاطفة واحدة ، داخل موقف المقاومة الذي اختاره ادب الارض المحتلة .

الا ان موقف المقاومة لم يكن اختيارا سهلا بل كان معركة يومية مع عدو خبيث يعتبره مسألة حياة او موت .

لقد رأينا كيف تصدى الحكم العسكري بوحشيته التقليدية لسياسة القمع .. الا ان القمع لم يكن سلاح الاعتصاب الوحيد ، فقد كان سلاحه

الآخر الاكثر فطرة على الفك هو سلاح التفضيل و « النوجيه » على كافة المستويات .

وكانت مهمة « النوجيه » هذه مهمة مزدوجة : فمن ناحية كانت الدولة تقوم بفسطها عبر جريدتها ومنشوراتها وبرامجها التعليمية ونوجيهها الثقافي ، ومن ناحية ثانية كانت الاحزاب الصهيونية المعارضة نفع لسلف ، في موافقتها المعارضة المرفية ، من يجاز افخاخ الحكومة . ففي عام ١٩٥٨ قام حزب المابام المعارض ، وهو حزب يهيم جدا ان يضمّن الاصوات العربية في الانتخابات بأية وسيلة ، بانشاء شركة لنشر الكتب العربية الصادرة في البلاد العربية .

وكان الحزب يعتمد في ذلك على نهم القارئ العربي المعزول من ناحية وعلى رغبته في طبع كتب ذات لون معين هي تلك التي لا يعكس روحا وطنية او قومية .. وبالفعل قام في ذلك العام بنشر بعض الكتب القومية التي كان معظمها بافها وبافلام كتاب مفهولين غير موهوبين من حيث الاسلوب وغير جادين من حيث الافكار .

وقد شجع اقبال القارئ العربي الظام على توسيع هذه التجارة : فانطلق رجال الاعمال اليهود الى اغراق الاسواق العربية بالكتب التافهة والرخيصة والتي يصطلح عادة على تسميتها « بالفسدة » وطبع الشيوعيون — الذين يتعاملون سياسيا بصورة بارزة مع عرب الارض المحتلة — بعض الكلاسيكيات القديمة والمنشورات الماركسية .

ولكن مسألة النشر بقيت محدودة وخاصة لتتروط لا تحتل : وكانت الازمة ذاتها شتت فداحة على الصعيد السياسي . فانشق عن الشيوعيين بعض الاعضاء العرب البارزين ليؤلفوا جبهة « الارض » العربية التي ما لبثت — بسبب خروجها عن الطوق الصهيوني المسموح به — ان منعت .

عام ١٩٥٩ بدأت منظمة الارض تطبع نشرة ، مستفيدة من قانون اسرائيلي يسمح لاي مواطن باصدار نشرة واحدة في اسبوع دون اذن من دائرة المطبوعات ، واصدرت الارض عام ١٩٥٩ ثلاث عشرة نشرة كانت تطبعها تحت اسماء مختلفة : الارض — شذى الارض — صرخة الارض — دم الارض — روح الارض ... في مطبعة صغيرة في عكا يملكها سليم الزبيق ، وكان عددها الاخير خاصا بعيد انتصر في بور سعيد حيث ملأت ورقة عبد الناصر الصفحة الاولى ، وحملت الصفحات الاخرى النص الكامل لخطابه يومذاك في بور سعيد .

ويبدو ان هذا العدد اطار صواب المسؤولين الذين لم يتكفروا يتوقعون ان تجاز « الارض » عبر بوابة القانون ، كل شيء فاعتقلت المسؤولين عن انتشاره واعقيتها بحملات من الاعتقالات ، ثم اصدرت قرارات نفي بحق قادة المنظمة .

في هذه النشرة التي صدرت ١٣ مرة ، والتي تتداول الايدي العربية في فلسطين المحتلة اعدادها الموشكة على التمزق بقدمية لا مثيل لها ، تنفس شعر المقاومة العربي للمرة الاولى مرتين او ثلاث مرات .

وفي ١٩٦٠ قام الادباء العرب بمحاولة اخرى ، فقد انتهزوا فرصة وجود الكاتب اليهودي بنيامين تموز ، وهو من موانيد فلسطين ويقدم نفسه كصديق للعرب ، انتهزوا فرصة وجوده ففقوا معه حلفا شفها يسمح لهم بمقاضاه ان ينخلوا من بيته منندي يلفون فيه الشعر ويدعون الى السماع من يقدر على الحضور ويتبنى هو — ما دام يقدم نفسه كصديق للعرب — مسألة نشره في المكان الذي يراه .

وكانت التجربة الاولى محزنة : فقد اعجب بنيامين تموز بقصيدة القاها شاعر عربي تصف بدمير فريته على ايدي الصهاينة عام ١٩٤٨ ، فترجمها الى العبرية ونشرها ، وفور ان حدث ذلك قدم الشاعر العربي الى المحاكمة بتهمة « العدا للولة » واقتيل من منصبه التعليمي ، ولما لم ينبر اي كاتب يهودي للدفاع عنه مات ذلك الاتفاق الشفهي .

وبعد عام واحد بذل الكتاب العرب في الارض المحتلة محاولة اخرى ، فاعزوا للروائي اليهودي آهارون مجيد ان يقترح على جمعية الكتاب الاسرائيليين قبول الادباء العرب في صفوفها وتوفير الحماية

لهم ، الا ان هذا الافتراح رد بالكثيرة ، ولم يوافق عليه الا اثنان من اعضائها الذين يزيدون على السبعين .

واحدثت هذه المحاولات جميعها فناغات نهائية بالنسبة للشعراء والكتاب العرب باستحالة ذلك لاسلوب ، وصار من الضروري ان يحدد كل اديب انتسابه بصورة واضحة لا زيف فيها ولا محاولة تحايل على القانون - ويبدو انه في هذه الفترة التي واجه فيها الادباء العرب هذا الاختيار كان على العرب ان يملكون في السياسة ان يخاروا ايضا ، فانشق الحزب الشيوعي الاسرائيلي الى حزبين : يهودي وعربي ، وايحت للحزب العربي الذي كان يشرف على جريدة الاتحاد فرصة الاستئثار بها وفتح اعمدها ، بحد اقصى من الشجاعة الممكنة ، للاعلام العربية التي بدأت تنجس الى الرمز .

وعلى صفحات هذه الجريدة نشر سميح انقاسم ، وهو شاعر من الرامة ، اجزاء من قصيدة رمزية هي عمل فني جيد ، اسمها « ارم » من اربعة اناشيد عن العرب في الارض المحتلة بصورة ليست مغرفة كثيرا في الرمزية ، كما نشر كاتب اسمه توفيق فياض مسرحية رمزية اخرى اسمها « بيت الجنون » وقصة اسمها « المشوهون » . ونشر محمود درويش اجزاء من « عاشق من فلسطين » .

ولكن اليدان الحقيقي لادب المقاومة ظل في ساحات القرى ، والمهرجانات العنيفة ، ونشره الحقيقي الواسع ظل عن طريق الحفظ . ومن المصادر القليلة في هذا المجال يستطيع انتقاد ان يسجل ملاحظتين اساسيتين :

- اولاً : الشعر في الارض المحتلة ، عكس شعر المنفى ، ليس بكاء ولا نوحاً ولا ياساً ولكنه اشراق ثوري دائم وامل يستثير الاعجاب .
- ثانياً : يتأثر الشعر العربي في الارض المحتلة بسرعة مذهلة ويتكيف كامل مع الاحداث السياسية العربية ويعتبرها اكلاماً لموضوعه وجزءاً من مهماته .

فابان العدوان الثلاثي على مصر ، وحتى قبل ان ينجلي الدخان ، القى حبيب فهوري ، وهو فروي من فسوطه برز اسمه فيما بعد كاحد فادة « الارض » الاربعة (وهو منفي الان في طبريا) ، قصيدة في اجتماع شعبي خاطف في حيفا :

تفجر من صميمي يا قصيدي جريء اللحن تسخر بالقيود وارسلها مجلجلة تدوي الى ارض القتال وبور سميد الى الابطال قد طاروا خفافاً لصد الغزو كالقدر المبيد

اتنثر بالعمار جمال مصر وترجو النصر خفاف البنود جهنم ارضنا في وجه غاز وفردوس لكل اخ ودود ثم يقول :

قبعت بقرب مذباغي شرودا وروحي عندكم رغم السدود تحرق مهجتي وذيب نفسي معانقة المارك من بعيد ... وفي الفترة ذاتها تقريبا ردد عرب الارض المحتلة مع الناصري الشاعر حنا ابو حنا قصيدة اخرى يقول فيها :

بور سعيد الصمود ميناء عز
بك ارست احلامنا المصولة
وعلى صخرة الخليج على شطيك
تفنى كل الجيوش الدخيلة
هتف المجد بالرجال فهوا
.. اي حر يطبق الحياة الدليله !

وللشاعر محمود سليم درويش ، من البروة التي هدمها اليهود ، ديوان شعر مطبوع اسمه « عصافير بلا اجنحة » عن افريقيا ونضالها التحرري ، لا تخطيء فيه الاذن على الاطلاق النغم الحقيقي المقصود . ويردد عرب الارض المحتلة للشاعر الدرويش قصيدة اسمها « ليلي من غزة » يصف فيها مصير فتاة عربية من القطاع بعد دخول اليهود اليه في العدوان الثلاثي . وتلتصق في هذه القصيدة شفرة نصل جارحة:

فالشاعر الذي هدفت فريته والذي يعيش في قيود الاغتصاب يمضي في رثاء تلك الفتاة وتحيتها وتشجيع اهله على الصمود .

وحين هدموا فريته جعل اهل الجليل يرددون معه :

« انا في ترابك يا بلادي وعشة الدفاء الفنيه

انا في كروم التين في قلب البراري المسجديه

وهنا جنوري في ترابك

كيف تقلمها اياد اجنبيه ؟ »

ويقول في نهاية القصيدة :

« ما جئت ابكي يا رفاق احبتي

حملت جروحي حقد مليون

بارض الغربة ! »

وهو نفسه الذي يقول :

« آجوع يا بلدي ويسمع غاصب

جعل البقايا من عظامي موائد

انا نائر لك يا تراب بلادنا

انا نائر لك يا شقيقي العائدا

ولكي يظل النهر ثرا صاحبا

ناديت ادفع للمصوب روافداً ! »

الا اننا سنشهد تطوراً سريعاً في شعر محمود درويش هذا - وهو تطور مرموق ليس من حيث المضمون والقدره الشعرية فحسب ولكن من حيث الشكل ايضا . وهو الى جانب الشاعر سميح انقاسم سيفود بالتدريج الواعي حركة الخروج عن الممود التقليدي واللاحاق بالاسلوب الحديث دون ان يفقد حرارته .

لقد غنى شعراء الارض المحتلة العرب مشاكل البلاد العربية واحداثها ، وتجاوزوا باسرع مما تجاوب كثير من شعراء العربية مع المارك والصدامات اتني حفلت بها الساحة العربية خلال السنوات الماضية .. ليس ذلك فقط بل ان شعرهم يطل على تلك الاحداث من مواقع اكثر املا وصموداً . لقد راينا قبل سطور تلك المفارقة الجارحة التي جاءت في قصيدة الدرويش عن « فتاة من غزة » حين يشجعهما وكأنه هو الطليق ، ويزرع الامل في صدور اهليها وكأنه هو الذي يقف على الطرف الاخر من الجبهة .. ان هذه الروح لم تفارق شعر المقاومة في الارض المحتلة على امتداد السنين ، وللشاعر الدرويش نفسه قصيدة اخيرة يقول فيها :

.. « وانت كنخلة في الدهن

ما انكسرت لعاصفة وحطاب

وما جزت صفائرها

وحوش البيد والخاب ..

ولكني انا المنفي خلف السور والباب ! »

وسرعان ما تطور هذا الاحساس الى مرحلة متقدمة في قصيدة اخرى يخاطب فيها « الفتاة » الفلسطينية خارج الارض المحتلة :

« ونعبر في الطريق

مكبلين

كاننا اسرى

يدي - لم ادر - ام يدك

احتسنت وجعا

من الاخرى ؟ »

ويتقدم الى مرحلة اكثر صميمية بعد هذه الإشارة البارة فيقول

لها :

« لعلي صرت منسيا لديك ؟

فنغمة في الريح

نازلة الى المغرب

ولكني اذا حاولت

ان انسالك

حط علي يدي كوكب ! »

ذلك ان علاقته « بالغاوي » هي قدره ، وهي ذات العلاقة التي
غيرت عنها قصيدة اخيرة لسميح القاسم عن اليمن :

« لا يعبر بالشباك صباح

الا ونظل من الافق المعبود جراح :

جرح في صدر صميدي اسمر

وجرح في صدر حديدي اسمر

وجراح في صدر تفر السمر

سقي زبقة الحريه

في سفح الجبل الاحمر

وتسيل ربيعا في عطش الصحراء ...

صحرائي العربيه »

ان التشديد على « صحرائي » العربيه هو ذاته ما يجعل الشاعر

يطل على المسألة كلها من مواقع اكثر املا وصمودا :

« ... فكهوف الشاي الاسود والقهوة والقات

صارت ثكنات

ورجالي من اسيوط وبور سميذ

كشر كشر

والنصر اكيد ! »

تراه يتحدث عن « قضيته » ام عن « قضية اليمن » ؟ انه بلا شك

يقف في الرؤيا الواضحة : الصريحة والحقيقية والبسيطة ، ذات وفقة
الدرويش حين لا يجد فرقا بين حبه لوطنه وحبه لامرأة .

ان العلاقة بين ادب المقاومة وبين المعارك العربية خارج الارض

المحتلة هو تلاحم طبيعي .. لقد رأينا كيف عبر الشعر الشعبي ببساطة

عن هذه الحقيقة .. ان الشاعر محمود نسوقي من الطيرة في المثلث

يدخل هذا العالم المتلاحم من بوابة التفاصيل الصغيرة فيمطيه طعما

اكثر بداهة .. وربما يكون هذا الشاعر بالذات هو اكثر شعراء الارض

المفتتحة تجاوبا مع الاحداث العربية : فقد غنى للجماهير على مدار

سبع سنين ملاحم الثورة الجزائرية ، وله قصيدة عن رجاء ابي عماش ،

واخرى عن ناديا السلطي وثالثة عن جميلة بو حيرد .

وحين نشر الامام احمد قصيدته الشهيرة عن الاشتراكية رد

الدسوقي بقصيدة اخرى هاجم فيها الملوك العرب الرجعيين جميعا ،

وحين وصل الى الامام احمد قال :

« .. وبثالث ليس العمامة صار في صنعاء شاعر

وطن يباع ويشترى وزعمامة للفرب تاجر

وطن يباع ويشترى وزعمامة تلهو ، تقامر

هكذا يمجده اصله ويجده دوما يفاخر

« اننا ابن بنت محمد من جاء مكة بالبشائر »

لو كان من نسل النبي لصرت بالاسلام كافرا ! »

على ان الشعراء العرب في الارض المحتلة كانوا دائما اكثر

تجاوبا بالطبع مع المشاكل اليومية التي كانت تواجههم والتي كانت

بالتالي تشكل في مجموعها المحاولة الاسرائيلية الزمنية لنكريس الاقتصاب

وسحق الشخصية العربية في الارض المحتلة .

لدينا قصيدة لشاب من اللد عن مشروع المياه الاسرائيلي المعروف

الذي ادى الى تهديم عدد من القرى العربية ، ولسوء الحظ ليس لدينا

النص العربي لهذه القصيدة .

تقول الترجمة ، بعد ان يصف الشاعر جو القرية العربية :

« .. ثم مات العيد

وتلاشت الاغنية

ولن يكون هناك اي عيد

في العام القادم

الاطفال لن يلعبوا الطرة

الطيور ستصمت

بائع الكمك لن ينادي على كمكه

ولن يخضر الشيخ ثوبا جديدا

لابنته الحسناء

اغنية اخرى تلف القرية

اغنية صفراء حزينة

الدموع تسقط من العيون الصامتة

تحولت الحقول الى حرباء

تغير لونها من الاخضر الى البني

الى الرمادي ..

الشيخ ابو عليا تميم

ليس ثمة ثوب اخضر للعيد

انه يوم الحداد .

وليس يوم الاغنيات

الفجر اسود

الشمس حجر اسود مطلق في السماء

تحطمت الحقول تحت اسنان الات وحشية

الاطفال يكون بوهن

القرويون يقفون عاجزين

ويكون ايضا . »

ان التصدي ، حين يتجاوز حدود الشجاعة ، لا يجد ما يلجا اليه

غير السخرية .

حين تكون عين الظلم مفتوحة على سمعتها ويكون المغلوب على امره

شجاعا فانه لن يجد في نهاية المطاف ما هو جدي اكثر من السخرية ،

على اعتبار ان الوضع المواجه برمته هو وضع لا يمكن اعتباره اكثر من

مؤقت : كارثة اليوم ومهزلة غدا .

كتاب المرأة

في كل زمان ومكان

١ - الفتيات .

٢ - رحمة للنساء .

٣ - شيطان الخير .

٤ - الموبوءات .

لؤلفه : هنري دي مونترلان ، عضو الاكاديمية
الفرنسية .

لمترجمه : جورج مصروعة

لناشره : دار المكشوف ، بيروت ، ص . ب . ٥٨١

والكتاب باجزائه الاربعة يساع في المكتبات
المعروفة في الاقطار العربية .

حين يرى العربي في الأرض المحتلة - مثلاً - مجلساً بلدياً في
قرينه يتكرر لمدة ١٧ عاماً بصورة عميلة ومزيفة وشكلية ، بماذا يستطيع
أن يقول عنه ؟

نايف صالح سليم ، من الجليل ، يعطي جواباً :

ومجلس في قريني يشي بحسن النية
مسلم امسوره لخالق البرية
اعضاؤه لجهنم في الجاه والحرية
يسبون له لحاجة صيغرة بيتية
وبعضهم قد اكفى بلقوب العضوية
وبعضهم في صمته كالصورة الرمزية
وقد رايت البعض من جلساته المصرية
والكل فيها صامت ماش على السجدة
وان هم تحدثوا ففي حديث ميت
تلفظه افواههم لفظاً بلا روية
يلقونه كأنهم يلقيون بالتحينة
ويصرخون دائماً في الجلسة السرية
قانونهم احكامهم كالحكم الدينية
وكل ما في قريني ينسى على النسبية
بيونها ، مياهمها ، كارضها الصخرية
نرفمها نزرعها بالاكسف الحنيه
خيراتها تباع من اجسادنا الضنية
ونحن في الشقاء والضائقة المالية
ولكن نظل هكذا نباع بالشكوى
فنحن في عصر انطلاق السفن الكونية !

من هذه النغمة الساخرة يردد اهالي البقعة فصيدة لجهول
يعارض فيها قصيدة عنزة التي يقول فيها : « انا في الحرب العوان
غير مجهول المكان » .

وكان جبر معدي ، المعروف بتعاونه مع سلطات الاحتلال ، قد زار
البقعة فرفض الجميع استقباله او حتى رد السلام ، وحين ترك القرية
عارض شاعر مجهول قصيدة عنزة المذكورة على لسان العميل :
« انا في تالي زماني صرت رمزا للهموان
سواء فعلي ففدا يهرب مني من يراني
شاربي طوائفه اوصلته عيني وذاني
ولقد هندزت فمبازي على الطرز اليماني
غير ان الله قد شغل مجسدي بشوانسي
ولقد ولي زماني ورماني عن حصاني ! »

مواقف

سلسلة دراسات رائعة بقلم :

جان بول سارتر

في ست حلقات صدرت كلها

- ١ - الادب المترم ٥٠٠ ق.ل
- ٢ - ادباء معاصرون ٤٠٠ ق.ل
- ٣ - جمهورية الصمت ٤٠٠ ق.ل
- ٤ - قضايا الماركسية ٤٠٠ ق.ل
- ٥ - المادية والثورة ٤٠٠ ق.ل
- ٦ - جمهورية الصمت ٣٥٠ ق.ل

منشورات دار الاداب

ان هذه السخرية الصامدة تستثير الدهشة في انواق ، فلا شك
في انها نابعة عن شعور صميمي بان ما يحدث هو مؤقت وان التفسير
سيق ذات يوم ، ويمر الكابوس ، ويضحى حكاية ليس الا . انها تنبع
من صمود عميق في الصميم الشمسي ، وقد اتخذت هذا الطابع اليقيني
نتيجة لكونها انبثقت في الريف ، الى جانب الارض ، وليس في المدن ،
وهكذا دارت القضية دورها الرهيب : فمن حيث موقع اعدو ان يحصد
الجهل والتخلف والنفك فاجاه الريف بصمود حقيقي ، شديد العمق ،
ينظر اليه يمر فوق سطح الاحداث ، فوق حقيقة الارتباط بالوطن
والارض ، عاجزا بحكم طبيعته التاريخية عن التفكير بقوله ، معتبرا
المسألة برمتها من باب البلية التي تضحك ، والتي سرعان ما يمضي .
لدينا لحسن الحظ قصة قصيرة توضح هذا الكلام ماماً . وحين
نشرت هذه الحكاية في جريدة الشيوعيين العرب مؤخراً لم ننشر كقصة
ولكن كخبر ، ولكن يدا فأنه جعلت منها قصة لا تقتصر الى عناصر القصة
القصيرة الحقيقية ، وسرعان ما اصبحت جزءاً يحفظ به من ادب المقاومة
في الارض المحتلة .

لا بأس ، بسبب من قصر هذه الحكاية ، ان نفحصها :
« عندما سجل ضابط المساحة قطعة الارض تحت بند « مختلف
عليها » بين الدولة وبين ابراهيم الحامد ، لم يابه ابو حامد كثيراً ،
وقال : « سجل ! سجل ! ما اخص من الحبر الا الورق ، عن ارضي
مش متنازل ! »

واستمر بعدها يفلح الارض ، نماماً كما فعل طيلة خمسين سنة
واكثر ، منذ ان كان في مطلع العمر يعاون والده ، ومثل ما فعل بعد
وفاته حتى هذا اليوم .

ومرت الايام ، وانقضت سنة او اكثر - الله يعلم - ونسي ابو
حامد او كاد ما سجله ضابط المساحة ، ووصلته دعوة للحضور الى
معهمة الاراضي بحيفا للنظر في قضية ارضه « المخذف عليها » .
ونزل ابو حامد الى حيفا في اليوم المعين ، وعطل حامد عمله
ورافق والده العاجز .

ونادى احدهم من على عتبة احدى الغرف ، وبصوت جهوري :
ابراهيم الحامد تفضل !

ونفض ابو حامد عن المقعد في غرفة الانتظار ومعه حامد الى جانبه
ودخلا فاعة المحكمة وبدأت المحاكمة .

قال الحاكم : يا اختيار ! معك اثبات للملكية قطعة ارض فسيمة
٤٨ بلوك ١٩٦٧٠ من موقع الرصيغة من اراضي مجد الكروم ؟
فقال ابو حامد : ايوه يا حضرة الحاكم ، هذي ورثتها عن المرحوم
والدي الله يرحم والدك .

قال الحاكم : بلاش كلام فارغ ، بلا والدك بلا والدي - معك
كوتسان ؟ اي ورثه اثبات ؟

ففكر ابو حامد قليلاً ثم قال : يا سيدي عميقلك ورثتها عن والدي
وبلحنها معاه وانا ابن خمستشر سنة .

فقال الحاكم : هذا مش اثبات ، طيب . هذي الارض فيها ستين
بالية صخور ، ولهذا فهي للدولة .

فانتفض ابو حامد : شو ستين شو سبعين ، التراكتور يحترقها
كلها يا حضرة الحاكم ، فيها صخرة هون وصخرة هناك في عرق كل
واحد عينة او دالية ، هاي مش ارض طشلق ، ابوي هرا عهده وهو
يقطع حجار منها ، وعمرى اهترا كمان وانا اطلع . اي ما لقيت الدولة
غيرها تلعب عينا عليها ؟

فقال الحاكم : كمان مرة بلاش حكي فارغ ، الدولة لا نعتدي على
احد ، هذا حقها !

فتساءل ابو حامد : حقها ؟ والله حكي ! الدولة غنية يا حضرة
الحاكم ، وانا زاة ما بملك الا لحي وعظمي ، كيف بدها تسبقوني ؟

فقال الحاكم : اسمع يا اختيار ، انت في محكمة ، بلاش حكي
مالوش طعمة . .

وفكر قليلاً ثم قال :

السجن والقيود
اراك اذا استندت
الى وساد
مهرة نعدو ...
احسك في ليالي البرد
شمسا
في دمي تشدو ..
اسميك الطفولة
يشرب امامي النهدي !
اسميك الربيع
فشمخ الاعشاب والورد !
اسميك السماء
فتشمخ الامطار والرعد ..
لك المجد !
فليس لفرحتي بنحيري
حد
وليس لموعدي وعد !

ان الدرويش يعيد في « عاشق من فلسطين » تفسير المرحلة الاولى من شعر شباب الارض المحتلة العرب الذين صَبَّوا جُهدهم على الغزل بعد النكبة مباشرة ، ولم يكن من الممكن ان تجيء الحصيلة مع الدرويش في هذا المستوى من النضج الفني الا بعد ان اخذت التجربة مداها وتعمقت المأساة حتى الصميم فاضحت اكثر شهولا واكبر حجما واعق جذورا : اوضحت هي الحياة كلها بصورة متلاحمة ، يومية ، ذاتية وعامة في آن واحد (*) .

غسان كنفاني

(*) من الفصل الاول من كتاب « ادب المقاومة قلمي فلسطين المحتلة » الذي يصدر هذا الشهر عن « دار الاداب » .

مكتبة المشى تقدم

كتاب النقائص

(نقائص جرير والفرزدق)

شرح ابي عبيدة وتحقيق المستشرق اشلي بيفان

في ثلاثة مجلدات بالقماش

يطلب الكتاب من مكتبة المشى ببغداد ومن دار صادر

بيروت

ومن جميع المكتبات في العالم العربي

— طيب شو رايك ، الدولة تاخذ ستة دونمات وانت تاخذ ستة ؟
فهز ابو حامد راسه وقال :
— والله يا سيدي ابوي ما قاللي انه الي اخو اسمو الدولة حتى اتقاسم معو الارض .
فنفر الحاكم : يا اختيار انا رايب تقبل ، هذا حكمي ، فشيو رايك ؟
فتحرك ابو حامد : والله يا حضرة الحاكم شايف حكمكم زي قرن الخروب اسود اعوج !
وسحب ابو حامد نفسه وخرج يدب على عصاه وهو يتمتم :
(« حكم ضل ما ظل ! »)

قد يكون لدينا الكثير من الاعتراضات الفنية — اذا شئنا ان نلجا لبرود الناقد — كي ننال من هذه الحكاية . ولكن احدا لا يستطيع ان يمر بها مرور الكرام وينساها . فهي تعطي بايجاز خارق ، ورنه السخرية الشعبية الصامدة تفوح منها ، صورة كاملة شديدة التأثير ينذر ان يستطيع حيز مماثل اعطاها ، فما الذي يهم القارئ ؟ ومن الذي سيهنم بالمقاييس الباردة والنظرية ، في وقت ندخل فيه الحكاية ، كقطعة من لحم ، المعركة الراهنة ؟

لقد لخص ابو حامد ، بحكمته النابعة من ارتباطه عريق بالارض ، من الواقع الذي وصفه بأنه اهتراء عمر اجيال في الارض ، حقيقة المسألة كما يراها العربي في الارض المحتلة : (« قرن خروب اعسوج اسود ») فهل هناك وسيلة غير وضع النصل الجراح للسخرية الشعبية على روية النظام ؟

لقد عكست هذه السخرية نفسها على المناشير السياسية ، وقد تكون مطالعة تلك المناشير من امتنع القراءات التي يقدر للمرء ان يحققها ، فهي تناول ساخر ، جراح جتى العظام ، مليء بالصور الشعبية التي ، كما يقال في القرى ، لم يمل الاغتصاب — ابدا — عينها !

ان حكاية ابي حامد هي ارهاص مبكر للظاهرة التي جاءت فيما بعد على يدي الشاعر محمود درويش والتي اشرنا اليها فيما سبق . ان ذلك الزج العميق ، البديهي والبسيط ، الذي عبر عنه ابو حامد بين « الشخص والارض » وهو مستوى متقدم في تطور ادب المقاومة العربي في الارض المحتلة .

في النصف الاول من ١٩٦٦ اودع الشاعر محمود درويش السجن في الارض المحتلة ، ويبدو انه في اقامته الطويلة هناك يلور الصورة النهائية لذلك « الزج » المنطقي العميق بين الشخص والارض ، العلاقة الفردية والعلاقة مع الوطن ، الشخص والشعب ...

في السجن ، كما يبدو ، كتب الدرويش « عاشق من فلسطين » وهي مجموعة من القصائد ينظمها خط واحد : انه ليس بصعيدا عاطفيا مشحونا للعلاقة مع الوطن فقط ، بل هو دمج كلي في القيم التي ظل الشعراء يعتبرونها موزعة — بتساو ما — بين علاقة الرجل بابنة امرأة وعلاقته بوطنه .

ان الحبسية ، في « عاشق من فلسطين » تفصح في القصيدة شفافة الى حد تضع فيه معالمها بالارض ، يفصح جمالها هو ايضا ملخصا في كلمة ساحرة : « فلسطينية » .. وتبدو هذه الكلمة اكثر من كافية : « .. واقسم :

من رموش العين سوف اخيط منديلا

وانقش فوقه شعرا لعينيك

واسما حين اسقيه فؤادا ذات ترتيلا

يعد عرائش الايك ..

ساكتب جملة احلى من الشهداء والقبل :

(« فلسطينية كانت ... ولم تزل ! »)

وهي ليست هذا فقط بل انها المنقذ ايضا ، والمبرر ، وكل شيء :

(« لك المجد .. »)

تجنح في خيالي

من صدك

ندوة الاداب

- تنمة المنشور على الصفحة ١٣ -

فانه يجد مناخا فلسفيا رفيعا اذا كان معايشا لمجتمعه معايشة حقيقية مثلا نحن نجد لدى كتاب المسرح الجدد ، كتاب ما بعد الحرب في اوربا، مثل دورينمات وادموف وغيرهما ، فكرة هي ان العالم قد تقدم علميا ولكنه لم يتقدم بهذا القدر اخلاقيا او سلوكيا ، وتلك هي الازمة القائمة في العالم . عالم يملك قوة ضخمة بعقلية طفل اوسلوك طفل . وممن الممكن ان نجد مثل هذه الازمة عندنا في « ثرثرة فوق النيل » ، بالإضافة الى المشاكل العديدة التي تعكسها . وتلك عادة جرى عليها الاستاذ نجيب محفوظ . ولديه بعدان : بعد اجتماعي وبعد فلسفي . فما موقف البعد الفلسفي ؟ الموقف الذي يعاينه هو موقف فيه نظر عال او تنظير او نظرية عامة . وفيه مستوى تطبيقي فني . وما هي عوامة لثرثرة فوق النيل ؟ جماعة تفكر تفكيرا رفيعا ، ثم تفعل اشياء غير سليمة . هذا التناقض الذي يريد ان يراه في الثرثرة الى جانب الابعاد الاخرى التي لا ضرورة لان تأخذها ، وهي الخاصة بالفلسفة وبالفكرة الميتافيزيقية . على اي حال ، حين يتكلم الاستاذ نجيب محفوظ عن المشكلة الميتافيزيقية ، فانه في الواقع يتحدث عن المعدل المطلق الذي يفترض ان ينعكس على المعدل النسبي في المجتمع الانساني .

ابراهيم الصيرفي :

انا ما زلت ابحث عن الملامح الفنية التي تتطلبها هذه الافكار .

احمد عباس :

هل تقصد باللامح الفنية .. الصياغة ؟

ابراهيم الصيرفي :

لا .. كل العناصر اعني مظاهر الخروج على الشكل التقليدي .

احمد عباس صالح :

ماهو الجديد ؟؟

د . عبد القادر القط :

الجديد شيء لا يحدد تماما ، وانما يحدد نسبيا ، بالنسبة الى القديم . فقديمنا كان قائما على الرواية ذات الحداث المتطور والشخصيات النامية والمصائر المتشابكة والسباق الزمني المنتظم وغير ذلك ، فهل حدث خروج على الفنية في الرواية ؟؟

احمد عباس صالح :

هذا تحديد طيب . في الواقع ان المشاكل التي كانت الرواية تعالجها كانت تكاد تكون مشاكل اجتماعية ، كمشاكل الزواج والحسب وما الى ذلك . ثم ارتقت المشاكل الانسانية ، كما قلت الان ، واصبحت تكاد تكون مشاكل دولية في اي مجتمع من المجتمعات . مثلا مشكلة الاشتراكية هذه تجدها في اي مكان في العالم ، سواء في الدول الرأسمالية او الدول الاشتراكية . مشكلة المعدل الاجتماعي الذي قالت به الاشتراكية محل جدل وتعبير وفرح ومأساة في العالم كله . انتقلت المشاكل من مشاكل نستطيع ان نسميها فردية الى حد ما . اريد ان اقول ان الرواية القديمة ، مثلا ، رواية فلوير ، بما ان الدكتور شكري عياد ضربه مثلا ، « مدام بوفاري » رواية الزوجة الطموح التي انزلت . هذا كلام كان يهم الناس في مجتمع ذي قيم مستقرة . ولكننا في مجتمع يتحول تحولاً كلياً .

ابراهيم الصيرفي :

نعم هذا صحيح يا استاذ احمد . وقد قلت سيادتكم ان التفكير قد تغير ، وقلت ان هناك بعدين البعد الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي . وقد يكون هناك اكثر من بعدين يستبطنها العمل الفني الواحد .

احمد عباس صالح :

ولهذا اردت تحديد الشكل الجديد .

ابراهيم الصيرفي :

ما الذي تختلف به « ثرثرة فوق النيل » عن « الثلاثية » فنيا ؟

احمد عباس صالح :

الثرثرة مثلا تختلف عن الثلاثية في انها رواية فكرة ، رواية ازمة .

ابراهيم الصيرفي :

هذا ما اوضحتة تفضيلا من قبل .. انما اعني في المعالجة .

احمد عباس صالح :

رواية الثرثرة رواية ازمة . جماعة من الناس نفوا انفسهم بعيدا عن المجتمع واتخذوا لهم قوقعة يثرثرون فيها . الثلاثية تسجيل . وان كنت اعترض على هذه الكلمة ...

ابراهيم الصيرفي :

تسجيل بالمعنى الفني لا الحرفي

احمد عباس صالح :

على الاساس الواقعي . انما في ثرثرة ، فان الامر مختلف ، ولذلك سترها في شكل مخالف ، اذ يأتي فيها المؤلف بجماعة من الناس يتكلمون دون حركة في المكان . لان الاحداث تدور غالبا في مكان واحد هو العوامة . فيه وقائع ، لكنها محدودة جدا ، وجود شخصية مثل شخصية انيس الذي يتجول في التاريخ دائما . شخصية تعيش في لحظة الواقع وفي نفس اللحظة يتداخل الخيال او الشطحات او يجسد بالحدث الذي يحدث في نفس اللحظة . تلك سمات لم تكن نجدها في روايات الاستاذ نجيب محفوظ حتى الثلاثية . شيء من قبيل المنولوج الداخلي بدأ يتطور حتى وصل الى تلك الدرجة عنده في شخصية انيس . واعتماد الاستاذ نجيب محفوظ على المصادفة حين جسم هذا الركود بمصادفة القتل ، اوحادثة القتل التي وقعت نتيجة خروج رواد العوامة الى الرحلة المعروفة فتغير الموقف ، وانهضت العوامة على اساس هذه الحادثة الصغيرة القائمة على المصادفة . وتلك امور لم يكن الاستاذ نجيب محفوظ يلجا اليها في الشكل القديم عنده . ومع ذلك فاني اريد ان اعود الى فكرة الجديد بسرعة . ليس من الضروري ان نبحث عن الشكل الجديد عند الاستاذ نجيب محفوظ ، لانه واقعي اساسا ، حتى في رواياته الجديدة .

ابراهيم الصيرفي :

ما اهم الظواهر التي لاحظها الدكتور احمد كمال زكي كناقذ ، في الرواية المعاصرة ؟

د . احمد كمال زكي :

اذا انا قمت بمقارنة بين الاستاذ نجيب محفوظ وبين اي كناناب اوروبي او شرقي ممن يحاولون كتابة الرواية الجديدة فساجد فروقا . مقارنة بين نجيب محفوظ وغسان كنفاني في « رجال في الشمس » وبين ناثالي ساروت في روايتها « صورة غريب » ، على اساس ان هذه الكاتبة من اشهر من يكتبون بالطريقة الجديدة ، فساجد فرقا بعيدا جدا ، ربما هذا الفرق الذي قال عنه الدكتور شكري عياد من ان الطريقة عندنا مازال متواضعة ، لانهم بالفعل يكتبون بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التقليدية ، بحيث ان الاستاذ احمد عباس صالح لا يستطيع ان يقول ان ناثالي ساروت لاتزال مرتبطة بهذه الطريقة ، من ذلك مثلا : طريقة السرد ، كما قال الدكتور عبد القادر القط ، لا توجد طريقة سرد بالهنى التقليدي كما نجد عند الاستاذ نجيب محفوظ ، بل اختلاط الوهم بالحقيقة بالخيال في منولوج داخلي . ذلك التكنيك الذي بدأ يظهر عند جويس وبروست وغيرهما تطور الآن . سنجد الان اكثر من هذا ، ان الكاتبة لا تلتزم بموقف ، مع انها امتداد للوجودية ، لا تجعل اشخاصها يلتزمون بموقف معين . انما هم يعالجون قضية شخصية . هي مثلا لا تعالج قضية العدل على نطاق انساني كبير جدا لا .. انما تعالج قضية العدل من داخل نفسها هي ، اي انها سارت رومانسية اكثر مسن الرومانسيين . هذه ناحية ، الناحية الثانية انها تقف عند الظاهر . اي تكفي برصد الشخصية ، والشخصية عندها ليست شخصية متطورة ، انما هي تأخذ من شخصياتها مواقف نسبية ، مواقف الشعراء ، وتتفاض معهم . وترصد الشخصية او تعاملها ، كما لو كانت شيئا . اي ان الشخصيات عندها ليست فاعلة بل مفعولة . الشخصية تسير ، لاتتحرك تلقائيا ، تحركها الكاتبة . وهذا يستلزم ان تكون الشخصية مجسدة ، حتى لقد عاب عليها سارتر ، مع انه هو الذي يشجعها ، ان شخصيتها غير مفعولة او حقيقية ، وانها تنبت عن الواقع . وهي تنفي الصفات عن

شخصياتها ، فمثلا الكاتب فلوبيير او اي كاتب تقليدي آخر ، يقول كانت الليلة هادئة وكانت ثلاثة نجلس مستريحة . ناتالي ساروت بنفي هذه الصفات ويقول مثلا في ليلة ثم نصف حركات البطلة وصفا محايدا جدا بحيث ندرك انت طبيعة هذه الليلة من دلالة سياق الاحداث ، ان وجدت اذا اخذنا تلك السمات ، وحاولنا ان نطبقها على ما يفعله الاستاذ نجيب محفوظ فلن نجدده يفعل شيئا من هذا . فما الذي يفعله ؟

احمد عباس صالح :

ولماذا نريد من الاستاذ نجيب ان يفعل ما يفعله ناتالي ساروت . هو خير من ناتالي ساروت . المسألة ليست شكلا .

د . عبد القادر القط :

نحن في الحقيقة لا نريد ان نعلم ادبنا .

احمد عباس صالح :

وناتالي لا تكتب بالطريقة المفضلة عندنا .

د . احمد كمال زكي :

نحن نتكلم عن القصة الجديدة في بلدنا وبالمقارنة الى العالم .

د . عبد القادر القط :

الدكتور احمد كمال زكي يريد ان يقول ان الجديد عندنا ليس جديدا تماما بالنسبة الى الجديد في اوربا ، وهذا صحيح . ولكن هل نحن مطالبون بانباع الجديد في اوربا الى اقصى حد ام لا ؟ هذا الجديد بالطبع خارج من بيئة غير بيئتنا لها فلسفتها ولها ظروفها التي تختلف عن ظروفنا . لكننا مطالبون في حدود واقعنا ، ان نبحث دائما عن اتفاق جديدة في فننا ونحن لانرضى ان نتجمل فنونا على قوالب ثابتة . وواضح جدا اننا نحاول ان نفعل هذا بقدر الامكان . ويخيل الي اننا قد انسقنا في هذه الندوة ، وراء فكرة خطت في السنوات الاخيرة خطوات واسعة في سبيل الجودة الفنية .

د . شكري عياد :

اذا سمعتم لي . نحن مانزال مترددين بين ملاحظة الواقع وبين الطموح . وكلام الدكتور احمد كمال زكي لم يزد في الواقع عن انه حدد مفهوم الجديد تكتيكيا ، حتى بالنسبة للاصطلاح المستخدم في الغرب ، اصطلاح الرواية الجديدة ، وكلمة الجديد كما تستعملها الآن ، وان الاستاذ نجيب محفوظ قد يكون خيرا من ناتالي ساروت او غيرها ، هذه ليست المشكلة .

د . عبد القادر القط :

لا يا دكتور شكري . هنا فكرة يمكن ان تناقش : هل هذا الجديد في اوربا اصبح الشيء الوحيد المعترف به ام لا .

د . احمد كمال زكي :

لا بالطبع .

د . شكري عياد :

فندق كلاريدج

شارع سليمان بالقاهرة

موقع ممتاز واسعار معتدلة

بإدارة : حلمي المباشر

نريد ان نرجع الى فكرة اساسية سلمنا بها جميعا وهي اننا اذا كنا نظننا الى الجديد كما حدده الدكتور عبد القادر القط ، بشبه تعريف ، على انه يقاس بمقاييس تكتيكية في بناء الرواية ، فنحن ايضا سلمنا بان هذا التجديد التكتيكي متغير بتغير المضمون الفكري . وبدأنا نخسبوا خطوات نحو هذا التغير في المضمون الفكري . وقد لاحظ الاستاذ احمد عباس صالح مرة ثانية ، ارتباط المشاكل الفكرية او الهموم الفكرية التي تشعر بها محليا بالهموم العالمية . فمن المفيد المشروع ان نرى لماذا تميزت طريقتنا في علاج هذه الهموم فنيا عن طريقة غيرنا من المعاصرين لنا في اوربا او غيرها، مثل ناتالي ساروت او سواها من الكتاب الجدد باعتبارهم تيارا جديدا . كما حدث في الشعر الجديد الذي تغير هو الآخر والذي نقول انه الاسلوب الوحيد ، انما هو روح التعبير في الفترة التي نعيش فيها . فما مدى النظرة الجديدة لكنائنا الجدد الى الواقع ؟ هل تغيرت ؟ وما انعكاس هذا على التطور التكتيكي ؟ ولماذا كان هذا التطور اضيق مما حدث في الخارج في حين ان المشاكل والافكار العالمية ، كما لاحظ الاستاذ احمد عباس صالح تأخذ صفة الوحدة . هذا سؤال اطرحه على حضراتكم .

د . عبد القادر القط :

اعتقد ان هذا راجع الى الميل الطبيعي عندنا الى المحافظة . وهي محافظة نحاول الان الخروج منها ومواجهة التيارات الجديدة بشجاعة . لكن ما زال عندنا مسألة الخوف من التقاليد .

ابراهيم الصيرفي :

الاحظ ان التغييرات التي طرأت على المسرح عندنا ، ومتطلبات هذا التغير ، تختلف الى حد ما عن المتطلبات التي طرأت على الرواية سرعة وكيفا وكما . . . وكذلك الشعر . فما سر ذلك ؟

د . عبد القادر القط :

المسرح بطبيعة مقتضياته المادية اكثر اتصالا . . . وكذلك الاخراج وغيره فكتابة المسرحية متصلة بالاداب الفرية اكثر من الرواية . ومع ذلك فالسبب في هذا لا يرجع الى الفلسفة ، وان كانت من الاسباب المهمة التي ذكرها الدكتور شكري عياد ، انما السبب غيبة فلسفة الفن نفسها لا فلسفة الحياة . ولكن الكتاب لا يقرأون كثيرا عن فلسفة الفن وفلسفة الجمال وما شابه .

د . شكر عياد :

والله اذا سمح لي الدكتور عبد القادر القط ، هذا اتهام موجه اليها باعتبارنا ننتسب الى صنعة النقد ، لان ارباب الاشياء الى دراستها فلسفة الفن . فهذه مسألة خاصة بالفلاسفة والنقاد .

د . عبد القادر القط :

لا . . هناك دراسات نظرية تدفع الفنان الى التفكير في اشكال جديدة باستمرار ، والى ان يقضي بالواقع الذي يحياه . وانا لا اقول ان النقد لا يخلو من الحديث عن فلسفة فن عندنا . لكن هذه الفلسفة تتمثل في دراسات تطبيقية متناثرة . ولكن هل لدينا نظرية ما في الفن ؟ هل لدينا نافذ وفيلسوف او دارس فلسفة خرج بنظرية في الفن تشير خيال الكاتب والفنان ، وتدفع الى الغامرة ؟

د . شكري عياد :

وتساعد ، على صناعة تكتيكية بشيء من الاستقلال .

ابراهيم الصيرفي :

لاحظت ان العناصر الجديدة التي سمعتها والتي يختلف بها الشكل الجديد عن الشكل التقليدي بيناته المتقن للشخصيات وسياق الاحداث والزمن المحدد المعين طال او قصر وغير ذلك مما يشبه المنطقية والهندسية ، لاحظت ان كل ما طرأ على الجديد عندنا ، هو تفسير الشكل القديم ، او نفي لبعض سماته ، اي سلبيات كلها . والسؤال هو : ما هو البسور الجمالي لظهور الجديد . تكلمنا عن الجبرر الفكري او الفلسفي ، فما هو الجبرر الجمالي او الفني الذي اكسب الجديد جدده ، وفنيته .

د . عبد القادر القط :

ليس الجمالي . .

دار صادر

عنوانها : صندوق البريد رقم ١٠ - بيروت

مركزها : شارع مار-منصور - بناية محمد خانون الطابق الثاني
- جنوبي البناية المركزية

تقدم الى القارئ الكريم مؤلفات الاديب الكبير

ميخائيل نعيمة

في طبعاتها الجديدة

٢٠٠	كان ما كان
٢٠٠	اكابر
٣٠٠	همس الجفون
٢٥٠	مذكرات الارقش
٢٥٠	الآباء والبنون
٣٠٠	في مهب الريح
١٢٥	الاوثان
٣٠٠	النور والديجور
٣٠٠	ابعد من موسكو
٣٥٠	البيادر
٢٥٠	لقاء
٦٠٠	مرداد
٣٠٠	ابو بطة
٥٠٠	سبعون المرحلة الاولى
٥٠٠	سبعون المرحلة الثانية
٥٠٠	سبعون المرحلة الثالثة
٥٠٠	جبران خليل جبران
٣٥٠	الغربال
٣٠٠	دروب
٢٠٠	المراحل
٢٥٠	زاد المعاد
٣٠٠	صوت العالم
٢٠٠	كرم على درب
٤٠٠	اليوم الاخير
٤٠٠	هوامش

ابراهيم الصيرفي :
الفتى ..

د . احمد كمال زكي :

لعل هذا يا دكتور عبد القادر قدم خدمة للكتاب هي ان يؤدي ببساطة اكبر . اي ان الاسماء نجيب محفوظ ربما يجد هذه الطريقة اسهل في التعبير عن خواطره وافكاره ، اي يستطيع بها ان يرصد ما يشاء من افكار .

د . عبد القادر القط :

يا دكتور احمد ، هذه الطريقة قائمة اساسا على النظريات او الدراسات النفسية الحديثة على ان واقع الاشياء ليس هو الشيء الهام ، انما هو واقعها النفسي ، ليس عليك ان تنقيد بالأشكال الخارجية للاشياء ، وانما عليك ان تنقيد بالخطوط السريعة التي تصور بها وقع هذه الاشياء على نفسك . وفكرة التحلل من المنطق جاءت هي الاخرى عن نظرية العمل الباطن .

د . شكري عياد :

مرتبطة بالفرويدية ، بتيار اللاوعي .

د . عبد القادر القط :

نعم . ولكني اقول ان الاشكال القديمة ، في الرواية والشعر والمسرح والفنون التشكيلية وغير ذلك ، هي اشكال قديمة ، ولكنها ليست مرفوضة لدينا فيها اعمال ممتازة . ويمكن ان نكتب فيها اعمال ممتازة . ولكن الذي وجهنا في الحديث في هذه الندوة الى التنقيد بمعنى الجديد في الاشكال والاطر الفنية هو اننا نبحث الجديد في الرواية قياسا الى الجديد في الشعر والجديد في المسرح ، فنرى ان الرواية كانت الى الان اكثر محافظة من الشعر ومن المسرح . ولكننا مازلنا نحترم كل من يكتبون في الاشكال القديمة بالصورة التقليدية ، مادام العمل نفسه محقق فيه مستوى فني جيد .

د . شكري عياد :

ومع هذا الاحترام الذي تعدل به ونصلح بعض مآلنا قلناه بشيء من العنف فاني مازلت اقول اننا نطالب بمزيد من حرية التجربة وبمزيد من الاندفاع في بصورات مختلفة خالية من روح المحافظة التي اشار اليها الدكتور عبد القادر القط .

د . عبد القادر القط :

على الا تكون مفصودة لذاتها .

د . شكري عياد :

لا . بل طبيعية . هي فيما يخيل الي ، تمثل الانسياق مع الجو الذي نسيم فيه ، الجو المتغير السريع الذي يتطلب هذا .

احمد عباس صالح :

وانا في ختام الندوة اريد ان اشير الى شيء لملى لم احسن التعبير عنه كما ينبغي فانا حين اتكلم عن عالمية الاحداث وعالمية المشاكل ، لم انس ابدا محلية الموقف . لدينا موقف محلي مقابل للموقف الاوروبي الذي جعل نانالي ساروت مثلا ، تكتب بطريقة قد يقول عنها انها لا معقول ، وان يعمل بعض كتاب المسرح هناك مسرح العبث . ان لنا هنا مسرحنا المحلي المعين ، والذي يتخذ شكلنا نحن ، وقد لا يتمشى مع الشكل الجديد في اوربا ، لان موقفنا مختلف .

ابراهيم الصيرفي : بالرغم من وحدة الاهداف العالمية ؟

احمد عباس صالح :

بالرغم من هذا لان موقفنا محلي يختلف ، فالموقف العربي لا يشبه الموقف الانزامي .

د . عبد القادر القط :

ليش شرط ان يخرج جديدا كجديد اوربا . قد يكون لنا جديد خاص بنا نحن . ولذا نريد ان ينبع تجديدنا من واقعنا واحتياجاتنا وتطورنا الفني ، بناء على ان الواقع الفني الموجود غير معزول بالطبع مع اصدااء التجديد في الادب العالمي .

نقد القصائد

— تتمة المنشور على الصفحة ١٤ —

تأخذه مني فاستريح

كانها موال شرقي . هذا هو مفتاحي الى القصيدة . جو الموال الشرقي الذي يبلغ تمامه وبدءه في نشيد الانشاد . مع هذه الرواية المعاصرة ، اي سخونة احبتها في قصيدته . سخونة حارة ولكنها منسقة ، كالتجربة الفنية تماما .

لقد دخلت الراقصة عالم الدرويش ، وملاته عطرًا وزهرا ونفمًا واقداحا ، ثم خلفته . هل يذكر القارئ قصة توفيق الحكيم مع عاملة المسرح الباريسية في « عصفور من الشرق » او « زهرة العمر » . . لا ادري الان . . . انها تجربة الفنان الشرقي مع الحب الذي يمنح بسخاء ، ويتنزع بقساوة .

« اصلاء في الوحشة »

قصيدة صغيرة رقيقة تعزف في انغامها وموسيقاها واسلوبها في التدفق على نفس الونان التي كان يعزف عليها شاعرنا الفقيه العظيم بدر شاكر السياب ، لولا الفرق بين الاكتمال والمحاولة ، والنضوج والظموح اليه .

الصور في هذه القصيدة ما زالت بحاجة الى ان تتبع من منبع متجاوز ، فتتألف وتتعاقد .

قصيدة الى المنفذ من الضلال

نصار محمد عبد الله نصار ، يشكو الى الامام ابي حامد الغزالي اضطراب حال الدنيا . له معاتبات كثيرة على الايام ، ولكنه لم يستطع ان يجعل منها نظرة متألفة متناسقة . وله ايضا طموح كطموح مولانا الغزالي الى معرفة اليقين عن طريق الشك الجسور وشجاعة الروح ، وهو يعرف كمولانا الغزالي ان الذين يزعمون انهم يعرفون كل شيء قد خسروا كل شيء .

القصيدة هدف عظيم ، ولكن وقفت دون تحقيقه مصاعب وعثرات ، لعل اولها اتساع نسيجها ، من انتقال من الشخص الى الامام ، ومن قاموس الاسلام الديني الى قاموس المسيحية في الحديث الى الغزالي !

« يسوع مات مرتين

ودفع الصخرة عن مدخل قبره ، وقام مرتين

مطهرا وطاهرا

اما انا فخطوتي على شواطئ الاعراف دائما

تظل بين بين .

« تحت الريح والمطر »

« تحت الريح والمطر » لمحمد عمران غنوة ملاح نحو مدن الالوق والنور ، آلى على نفسه ان يصل حتى ولو تحطمت سفائنه وانطفت النجوم وتكرست قناديل قلبه .

القصيدة عامرة بالتماسك ، والصور المتألفة ، والوضوح العاطفي والوحداني ، والصياغة الجميلة . قصيدة ناجحة وكفى

« عاشق من فلسطين »

« حكاية المرفأ الاخير »

« ليس في الامر بطولة »

هذه قصائد عبء اختيارها على الصديق سهيل ادريس ، وهو مرفه اللوق بلا شك ، ولا اعني هنا اكثر من اثبات الحقيقة وان كان من واجبي ان اعلن اني فرحت بقصيدي « عاشق من فلسطين » لمحمود درويش ، وحكاية المرفأ الاخير « لعلي الحلبي » ، امما قصيدة « ليس في الامر بطولة » فاعتقد ان الشاعر رشيد ياسين ، مازال امامه فسي طريق الشعر خطى طوال .

القاهرة

صلاح عبد الصبور

نقد الابحاث

— تتمة المنشور على الصفحة ١٥ —

الذي اطلق عليه في مرحلة ما اسم « الفن للفن » كانت له ظروفه الخاصة علينا كدارسين ان ننظر اليه من خلالها لا ان نسارع بتبنيه وتطبيقه والدعوة له دون مبرر . والدكتور التوبهي يسمي كتاب الدكتور ناصف « بالمرحلة الخفيفة التي يسوقنا اليها المؤلف » . وقد بدأ معه هذه المرحلة تفصيليا من اولها ، وعلينا نحن الان ان ننتظر حتى يكمل المرحلة لنتمكن من رؤية الحصيلة التي سيخرج بها ، ولنستطيع ان نعرف هل ما يفعله الجماليون حقا هو نوع من المبت أو انه لا يخلو احيانا من بعض القيمة !

هيدجر ومنزل الوجود

وفي نهاية مقال الاستاذ محيي الدين اسماعيل ثاني هذه العبارة : « تلك ملاحظة عاجلة عن اللغة ومنزل الوجود عند هيدجر مفكر التساؤل والانتظار » . والحق ان هذا المقال الممتع يعتبر كله نوعا من فتح الشهية لوجبة فلسفية دسمة قوامها الفكر والفيلسوف هيدجر تقتضي من الكاتب المزيد من التفصيل دون الاشارة العابرة . فاذا كان العنوان وبداية المقال يدلون على مشكلة معينة لدى هيدجر وهي مشكلة اللغة ، فان الكاتب لم يعالجها الا في الجزء الاخير من مقاله . ولكنه في الواقع قد استطاع ان يقدم عددا هائلا من المعلومات والافكار في نطاق ضيق ومحدد ، ولم يعوزه الوضوح والبيان رغم ذلك . ولكننا كنا نود منه - مثلا - ان يتوفر على دراسة العلاقة القائمة بين فكر هيدجر وبين النظام النازي ، او اوجه الاختلاف بين هذا الفيلسوف وبين الفيلسوف الفرنسي سارتر . مثل هذه الدراسات كانت ستعطي للقارئ فائدة اكبر من مجرد الاشارة العابرة الى موضوعاتها . ونحن نرجو من الاستاذ محيي الدين اسماعيل الا يخل على قراء الاداب بها .

مايكوفسكي ومعين بسيسو

ويحماس الاستاذ عبد الرحمن الخميسي المهود ربط بين الشاعر العربي المعاصر معين توفيق بسيسو وبين الشاعر الروسي مايكوفسكي . ولم يربط الاستاذ الخميسي بين الشعارين سوى ان الشاعر العربي قد « ذكره بالشاعر مايكوفسكي الذي كان يلقي قصائده في محافل العمال وفي ندوات المصانع ، ويتجه بقصائده الى الناس العاديين . . . ان معين هو الآخر من الناس والحياة والاحداث المتباينة » . وانا اؤكد للاستاذ الخميسي ان جميع شعراء العالم في جميع مراحل التاريخ كانوا يستلهمون شعرهم من « الناس والحياة والاحداث المتباينة ! » فاذا كان الموضوع موضوع مقارنة بين شاعر وآخر ، فلا بد وان تقدم دراسة جادة وعميقة لكيفية تناول الشعارين لتجاربهما وتحويلها الى شعر ، ولنوع التجارب التي يريدون ان يعبروا عنها في شعرهم ، والاستاذ الخميسي لم يفعل ذلك للأسف ، فقد اكتفى بالقول بان معين بسيسو قد ذكره بمايكوفسكي ، وبان لمايكوفسكي قصيدة عن جواز سفره ولم يذكر عنها كلمة واحدة ، وان للشاعر العربي ايضا قصيدة عن جواز سفره ، وانه - اي الخميسي - يرى في هذا الشاعر بعضا من ذلك ! هذا اذن مقال متسرع ربط بين شاعرين ربطا لم يبرره ، وتحدث عن قضايا كثيرة . واهمها قضية الالتزام - ولم يوفها حقها ، وان كنا نحمد له تتبعه لبعض المعاني والصور تتبعها حساسا وذكيا خلال جزئيات القصائد ، ولكن ذلك لا يشفع لكاتب شهرير مثل الاستاذ عبد الرحمن الخميسي ان يصدر عنه مثل هذا المقال الذي لا يليق بمقامه ! وبقي في النهاية بحث لا نستطيع التعرض له للاستاذ خليل احمد خليل عن « علم الاجتماع مع الثورة » لانه جزء مكمل لبحث سابق لم نقرأه .

القاهرة

وحيد النقاش

القصص

— تنمة المنشور على الصفحة ١٦ —

منها : منظر الحاج جالسا على كرسي واطئة مرسلأ نظرة بعيدة ساهمة وبين تلة من الزجاجات الفارغة تعبيراً عن الحاضر الاليم . ومنها ايضا صورة الحاج بعينين تكيان بلا دموع جثة لغارس مظلومة تحت شاهدة لم تعد قادرة على ابتعاث الم احد ، لان الموت في نفوسهم جميعا . بينما تظهر في المستوى الخلفي تراكورات العدو تشق باطن الارض ، رمزا للاغتصاب .

على ان القصة تفتقد عنصر « التأثير » الذي يجعل القارىء ينجذب تلقائيا الى اثر فني فيعيشه ويشترك فيه كما كان موقفنا مثلا من القصتين السابقتين وخاصة من قصة سميرة المانع . ان اللقائبة والبساطة التي جذبتنا هناك حل محلها هنا محاولة « العمل » والصنعة . ومثل هذه الفصة كمثل امرأة استوفت مقاييس الجمال وافترقت الى عنصر الجاذبية ، فهي تترك المشاهد باردا من دون انفعال او تأثير . ان التأفد يعجب بالتكنيك وبروعة الصور وصرامة التعبير ، ويحس بالمسؤولية التي ألزمت الكاتبة نفسها بها ، ولكنه يظل « مشاهدا خارجيا » يرى الاحداث نابع من دون ان يتدخل كما لم تتدخل الكاتبة من قبل . ولعل هذا الشعور من « البرودة » ينبع اما من كون الكاتبة لم تستطع ان تعيش احداث القصة عيشة فنية يجعل القصة تنبض او تتوتر او انه ناتج عن حنمية هذا التكنيك بالذات الذي يفرضه بطبيعته ، ان يظل المؤلف والقارىء خارجا عن الاحداث ، تتابع هي ، ويتلقاها هو ، بخلاف الطريقة البسيكولوجية التحليلية التي تقري القارىء ويجذبه وتشده . انها نموذج للصراع بين التكنيك القديم والجديد فسي كتابة الاقصوة العربية .

وما افتقدته قصة سميرة عزام من « تأثير » على الشاعر ومشاركة عاطفية للاحداث ، عوضت عنه قصة يوسف شورو « عرس الفداء » . انك تقراها فيستولي عليك جو جنائزي تنقبض فيها النفس حتى لتنفجر . والراوي يؤثر عليك عبر منمرجات طفولة وشباب مشرد ، يتيم ، يتحرق لهفة على اب ينسب اليه او ارض يمد جنوره فيها . ولعل تلك الصور

والمجازفة سعيا وراء المنطق والمنفعة والمعادلة في العطاء والربح . ويمثل عالم الرجال هنا ، او عالم البالغين ، عالم القسوة والجفاف ، الاب الذي يدفن لفترة بما يليق بمقامها لانها كانت سخية معطاء ويقسو على وليدها لانه يكلف ولا يعطي ، منجاهلا انه احدى عطايا المنزة الام . لذلك هو يعتمد الى « عملية القتل » . وتبدو الكاتبة حريصة على انتقاء الفاظها واعية في استعمالها بحيث تؤدي الكلمة مدلولها الفني الذي لا يمكن استبداله بلفظة اخرى دون ان يختل الجو . فلفظة قتل ندل هنا على فظاعة الجريمة التي يرتكبها الاب ولا يباي بها الابن (هو ايضا من عالم الرجال) ، ولو استبدلتها بكلمة « ذبح » با ادت الغاية التي ارادها من خلق عالم القسوة ، لان الذبح عمسل مشروع استسافه الضمير البشري منذ اقدم العصور .

وتكشف الكاتبة في هذه الاقصوة عن حس واع عميق لمشكلة الانسان المعاصر في موقفه من العالم . انك تقراها ، فتترك فلقا ، اذ يضع العالم والتخضارة الحديثة موضع تساؤل وامتحان ، فيرجع عالم القسوة ، عالم الرجال والبالغين . ولكن عالم زكية العاطفي الذي تجذبنا اليه ، المحب الساذج في الظاهر ، والعميق في الحقيقة ، يفصح ويستنكر هذا العالم ويتخذ منه موقف الرفض ، ان زكية لن تشهد موت المنز ، لقد عرفته من قبل ورات عيشه الصغيرتين الحزبتين ورات والدته من قبل . هي تعبر عن اصرارها بتلك العبارة الرائعة : « .. انها ذاهبة الى بيت الجيران » .. وتعبر زكية عن رغبتها في ان تتلاقى رغبتها ورغبة والدها ، ولكنها لن تجرؤ على البوح بذلك .

واذ ننقل الى قصة سميرة عزام « الحاج باع حخته » نسواجه قضية من قضايا وطننا العربي ، هي قضية فلسطين . وحين تقرا هذه القصة ، تحس فوراً انك امام فلم متصنع متمرس ، يملك ، الى جانب الجزالة في التعبير ، القوة والصرامة في صوغ الافكار وسبكها . كما ان ما يلفت النظر في هذه القصة هو التكنيك القصصي الذي يتعدى محاولة السرد والوصف ليتلاعب باهتمام القارىء وعواطفه عبر ذبذبات المشاعر التي تزاح بين المطف والكراهية ، بين فظاعة الماساة وعظمة الفداء بين الواقع الذي آل اليه الحاج وبين الحقيقة التي تسعى القصة الى كشفها ، تلك الحقيقة التي شكل العقدة والتي « تحرك » القصة وتجعلها فعلا دائم التوثب بانتظار المفاجأة الاخيرة . ان الاحداث هي التي نكلم هنا ، وتشرح وتصف . وهي ابطل القصة الحقيقيون . حتى الاشياء الموصوفة ، فانها هنا تنطق . فاكنداس الزجاجات الفارغة المعبرة هي موضوع التساؤل والقلق والماساة في اول القصة ، وهي ابقاء صورة لندرة المفاجأة في نهايتها اذ تملا خلا . وتلكات الدبس اللذيذ بمواجهة هذه الزجاجات المليئة بالخل تعبر عن ماساة الحاضر المعاش وعذوبة الماضي المتذكر . ويفدو « الشريط » هنا رمز عملية الاغتصاب ، وجسد « فارس » المطرز بعشر رصاصات نداء الارض السليبية لابنائها ، الارض المزوجة بمرق الفلاحين ودماء الذين استشهدوا من ابنائنا . ليس في القصة شعور بان الذين سوف يعيدون فلسطين هم الفلاحون ، الذين عرفوا الارض وعبوا رائحة طينها وخدموها فارتبط مصيرهم بمصيرها ؟ انهم لن يتركوا ما تبقى لهم منها ، ومن محصولها ، ولو اضطهرهم الامر الى ان يشربوا محصولها خلا كما ان اهلها لن يغيروا من طبيعتهم الحية الكريمة المضيفة ، طبيعة اهل القرى والارياض . فالحاج لن يبيع حخته ، ويتنكر لماضيه التقي فيستقطر الخمر كما تبادر لذهن اهل القرية .

وكما يلفت القصة مستوى عاليا من حيث التكنيك القصصي ، يلفت ايضا مستوى رفيعا من حيث تحديد معالم الصور — اللوحات .

الشعراء الفرسان

للاديب الكبير الاستاذ

بطرس البستاني

صدر عن دار المكشوف في طبعة جديدة منقحة ،
وغلاف ماون بريشة رضوان الشهبان .

وهو يشتمل على مباحث تحليلية دقيقة تتناول :
شعر الفروسية ، ايسام العرب ، وسادات الشعراء
افرنسان وشرافهم من عمرو بن كلثوم الى عمرو بن
معدي كرب ، والعبيد والصعاليك من عنتره بن شداد
العبيسي الى السليك بن السلكة ، فضلا عن مبحث
طريف جدا في اداب الفروسية عند العرب وما تنطوي
عليه من الفضائل .

دار المكشوف ، بيروت ، ص . ب . ٥٨١ ، تليفون

٢٢٤٧٧٠

دار الاداب تقدم

الكاتبة السورية
غادة السمان



في مجموعتها القصصية الجديدة

ليلُ الغريباء

وفيها تتجاوز مؤلفة « عيناك قدرتي »
و « لا بحر في بيروت » مشكلة المرأة الى
مشكلة الغربة الانسانية التي يعيشها
الجيل الجديد .

يتضمن الكتاب لوحات فنية بريشة الفنان فاروق
البقيلي

صدر حديثا

الثن ٣٠٠ ق. ل

الحسية التي يرسمها الكاتب ساكبا فيها على لسان الراوي كل
احاسيسه وآلامه وتجاربه هي التي تشد اواصر الصداقة والتعاطف بين
القاريء واباطال القصة . فليس من السهل المرور بالامبالاة امام منظر
ايتام يكون بلوعة ابيهم الراحل ، والا تحس باللوعة وانت ترى طفلين
صغيرين يطوفان المدينة بحثا عن عمل . كما تؤثر فيك شخصية الام ،
الارملة ، ثم اللاجئة ، ثم المتريصة عودة الفاتيين من ابناها المشتتين ، ثم
الشكلى التي تنتظر ان تعاقب ابنها الغائب في حفلة عرسه ، فاذا بهما
تعاقب جثمانه .

والواقع ان المادة التي بين يدي الكاتب كانت غزيرة ودسمة لخلق
اثر فني ناجح . ولكنه لم يستطع ان يشغلها بما فيه الكفاية . لقد كانت
القصة مؤثرة من حيث المضمون ولكن ضعيفة من حيث الاخراج الفني
فطريقة السرد بدائية والاحداث مسطحة والرقعة الزمنية ممتدة الى حد
يشعرنا بان القصة القصيرة هذه عاجزة عن استيعابها ، كما هي عاجزة
عن تحمل هذا الحشد من الاحداث ، ولعل الكاتب كان من شدة التأثر
بحيث انه لم يستطع ان يختار ويستصفي من الاحداث ما هو ضروري ،
ان حياة ما في نظره قد توقفت ، فحاول ان يستعيدا دفعة واحدة ، فاذا
شخصية اللام حارة ، ولكنها نفتقر الى عنصر التشويق والمفاجأة . انك
تتابعها ، ولكنك لا تجازف ان النتيجة معروفة ومتوقعة ، خاصة عندما
يكشفها اللام في منتصف القصة يحلمه .

بقيت قصة « مولانا السلطان »

وفارقتها يشعر بانفاسه تتراخي وباعصابه تتمدد وهو يتابعها .
فالجو هنا ، هادئ زاهر بروح الدعابة والفكاهة والظرف ، ولكنها
الفكاهة التي تنبع من السخرية اللاذعة . فيها صورة ، تظهر لنا الفرق
الشاسع بين مسرح الامس ومسرح اليوم : يوم كان مدير المسرح هو الممثل
والمؤلف والمهرج والداعي . اما شخصية الراوي فهي طريقة وجذابة ،
غير ان القاريء لا يقتنع بمأساته ، كما لا يقتنع هو بجذوى ثوره ، بعد
ان رضي بمصيره عشرين عاما ، مصير اختاره . ماذا يريد ؟ وهل نجح .
وعند اي افق يتوقف طموحه ؟ انه صورة لبعض الذين يتمخضون ، فلا
يلدون الا قارا . ومجتمعنا زاهر بنماذج هؤلاء البشر الذين يمرحون على
مسرح الحياة . ولكن هل كان الكاتب يستشرف شيئا اخر من هذه
القصة ؟

عايدة مطرجي ادريس

صدر حديثا

الله يموت واقفة

للشاعر معين بسيسو

كما تموت الاشجار واقفة ، كذلك يموت الانسان
خلف متراسه ...

ديوان الصق فيه الشاعر وجهه بالشمس ، ومن
حوله كانت اشجار جديدة تولد من قبلات الصواعق ..

الثن ٢٠٠ ق. ل

منشورات دار الاداب